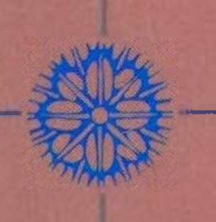


БИБЛИОТЕКА
РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ

Сергей
Щербатов

Художник в ушедшей России

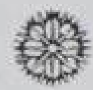


ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
XXI ВЕК - СОГЛАСИЕ





БИБЛИОТЕКА
РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ



БИБЛИОТЕКА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Сергей Щербатов

Художник в ушедшей России



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
XXI ВЕК — СОГЛАСИЕ
2000

ББК 63.3(2)5-7
Щ61

Оформление серии
художника Игитханяна А. М.

Печатается по изданию:
Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. —
Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955.

ISBN 5-293-00005-5

ОГЛАВЛЕНИЕ

С. А. ЩЕРБАТОВ И ЕГО ЗАПИСКИ

Эта необычайно «вкусная» (как любили выражаться в кругах художников «Мира искусства») книга стоит в одном ряду с мемуарами Александра Бенуа, Мстислава Добужинского или Михаила Фокина. Ее автор, князь Сергей Александрович Щербатов, описывает здесь «то счастливое время, когда после злополучной эры безвкусицы, бесстильности 1860-х и 1870-х годов в России пробудился тонкий вкус и культ всего, что было у нас красивого, столь мало (увы) ценимого. Отличный журнал «Старые годы», «Столица и усадьба» и другие во многом способствовали развитию этого вкуса».

Щербатов был не просто современником, но и одним из создателей Серебряного века русской культуры — художником, организатором художественных выставок, меценатом, книгоиздателем, — человеком, менее всего на свете любившим «чеховскую тоску, нытье, скуку, слезливое, безысходное настроение»; по собственному признанию, для него выглядеть в чьих-либо глазах просто «“князем Щербатовым” — было тягостно».

Потомок Рюрика, он родился в 1875 году в фамильном имении, в восьми километрах к западу от

нынешнего подмосковного Нарофоминска. Сейчас это место называется Литвиново, сами же Щербатовы предпочитали наименование Нара; усадебный дом сильно перестроен, но обширный липовый парк с вкраплением дубов и лиственниц сохранился неплохо.

И по происхождению, и по образованию, и по пристрастиям Щербатов был москвич, что называется, до мозга костей. Александр Бенуа видел в нем «настоящий тип аристократа (московской складки) — огромный, тяжелый (стулья под ним трещали и даже подламывались), с явной склонностью к тучности». Впрочем, к тому времени традиции «грибоедовской Москвы» сильно видоизменились. Уже отец мемуариста, Александр Алексеевич Щербатов, оставаясь классическим «московским барином», стал первым выборным городским головой первопрестольной. В следующем же за ним поколении старомосковский обычай «считаться родством» сохранялся, но само это поколение стало иным, дав необычайно много ученых, философов, литераторов: очень характерно то место, где Сергей Александрович, говоря о скульпторе Паоло Трубецком, вспоминает, что тот — «дальний родственник, двоюродный брат философа Евгения Трубецкого, мужа моей сестры» (последнего с Щербатовым объединяло, кстати, редкое тогда в «образованном обществе» знание древнерусской иконописи).

Как и многие ставшие знаменитыми сверстники Щербатова (например, Брюсов и Белый), он учился в Поливановской гимназии на Пречистенке. Затем окончил историческое отделение Московского университета, по примеру знаменитого пращура князя

М. М. Щербатова, историографа и автора труда «О повреждении нравов в России», не последовал: всю последующую жизнь Сергей Александрович был движим своей «первой любовью», любовью к искусству.

В 1898—1901 годах занимался в мюнхенской художественной школе А. Ашбе (сам Щербатов пишет его фамилию как «Азбе») вместе с Игорем Грабарем, вспоминавшим: «Щербатов был очень талантлив, живо схватывал малейшие намеки, и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше». В 1899 году на выставке объединения «Мир искусства» Щербатов впервые выставил две свои картины.

Дружба с Грабарем и Владимиром Владимировичем («Волей») фон Мекком (1877—1932, умер в Нью-Йорке) вскоре вылилась в возникновение особого, московского ответвления «мирискусников», бурно ворвавшегося в жизнь северной столицы с «щербатовской затеей» (ревнивое выражение Дягилева) — выставочным салоном «Современное искусство» на Большой Морской, 33, чья история подробно описана в книге. Продержалось это предприятие полтора года, и хотя Сергей Александрович пишет об его «преждевременной кончине», такого срока хватило, чтобы без упоминаний «Современного искусства» не обходились ни одни воспоминания и ни одна позднейшая искусствоведческая монография.

Вспоминая парадный завтрак в петербургской квартире Щербатова (там он жил в 1901—1903 годах), Бенуа, почувствовавший в «Современном искусстве»

«настоящего *конкурента*» петербургским «мирискусникам», так описывает речь Грабаря: «В ней он как бы раскрыл свою “программу” и набросал очень радужные перспективы. Было произнесено и самое слово “Ренессанс”, причем определенно заявлялось, что подготовительный период, соответствовавший тому, что происходило в Риме в дни папы Юлия II, уже прошел, а что теперь мы дошли до первых светлых дней настоящего золотого века, причем роль Льва X Грабарь, видимо, и сулил своему патрону — Щербатову».

Сказано не без доли ревности, заметной и во многих других оценках Щербатова петербуржцами, действительно куда более талантливыми как живописцы. Но вслед за ними и современные справочники именуют его «художник и меценат», «князь, художник, меценат, собиратель», «художник-любитель», что совсем уж несправедливо, тем более что записки свои Сергей Александрович озаглавил именно «Художник в ушедшей России».

В свою очередь, и Щербатов заметно иронизирует над «культом Версаля, стриженных парков, пикантных маркиз с мушками и париками,... что так часто воспевалось Александром Бенуа... В то время как талантливый Мусатов, москвич, исполненный подлинной поэзией русской жизни, шел в своих композициях от русского быта, природы и усадьбы, петербуржцы шли от Франции и Царского Села».

Чисто московским и на этот раз никакими внешними обстоятельствами не осложненным было пристрастие к живописи Ф. Малявина: «Как можно, описывая под знаком вечной грусти Россию — и далась

же она, эта грусть — нашим поэтам и художникам! — не замечать, что именно деревенский мужик и баба, словно назло климату и грязи русской, так любят красный, веселый кумач, узорчатый, веселый, цветистый ситец, и любят веселие, а совсем не уныние».

Еще со времен учебы в Баварии Щербатов увлекся собирательством, дополнив галерею фамильных портретов коллекциями современной русской живописи и графики, древнерусской иконописи, японской гравюры, стекла любимого им мастера французского *art nouveau* Э. Галле; побудил Врубеля написать знаменитую «Жемчужину»; был заказчиком последней, как окажется, серовской работы — портрета своей жены Полины Ивановны. Незаконченный (только уголь на холсте) портрет Щербатов тогда же, в 1911-м, подарил Третьяковской галерее.

Но главным памятником его жизни оказались не собственная живопись и даже не эти коллекции, а вмещавший их дом «под Новинским» (Москва, Новинский бульвар, 11), созданный в 1912—1913 годах по проекту А. И. Таманова (в советское время ставшего Таманяном и отстроившего весь центр Еревана).

Даже сейчас, стиснутый с обеих сторон поздними многоэтажными зданиями, щербатовский дом не потерял своей пространственной выразительности — нарядный, благородного темно-оранжевого тона с торжественной колоннадой и огромными полуциркульными окнами верхнего этажа, словно парящего над Садовым кольцом. Мечтая выстроить дом «типа дворцов екатерининской эпохи, выстроить то, что в

нашу эпоху строить, конечно, невозможно для удовлетворения личной прихоти, как безрассудный анахронизм, непозволительная ни в жизни, ни в быту роскошь», Щербатов с Тамановым придумали, как это сделать, поставив на четырехэтажный массив доходного дома венчающий его двухэтажный особняк — нечто вроде западных «*penthouse'ов*», нигде тогда еще в мире не виданных.

Описания устройства и отделки дома — это самые яркие, художественно выразительные и лирически окрашенные страницы книги. В них в полной мере проявились таланты Щербатова: художника и искусствоведа (умение видеть цвета), художественного критика (способность найти нужные слова), коллекционера (цепкая память, чтобы воссоздать виденное десятилетия спустя).

Трудно сразу представить, какую «лингвистическую революцию» произвело в искусствознании развитие полиграфии, изменив не только профессиональный язык, но и сам способ мышления историков искусства. Привычные нам альбомы с репродукциями еще в начале века были дорогостоящим новшеством, особенно цветные (кстати, на средства Щербатова и фон Мекка был издан подобный альбом, посвященный К. Сомову), и историю искусства изучали в лучшем случае по черно-белым фототипиям и гравюрам, так что умение описывать архитектуру, живопись, скульптуру словами было развито тогда несравненно лучше. В этом жанре, восходящем к «детальному и любовному описанию своего изысканного жилья Плинием Младшим», создавались подлинные шедевры —

например, «Образы Италии» П. Муратова, в прижизненных изданиях вовсе лишенные иллюстраций. Таковы и описания Щербатова — начав их цитировать, очень трудно остановиться.

Сам дом: «...как красиво выделялась вся эта оранжево-белая архитектурная масса на опаловом морозном небе и белой пелене снега, или на бирюзе летнего неба, зелени газонов двора и на фоне веселых лип Новинского бульвара»; кабинет: с «овальной колоннадой зеленых под малахит колонн, с фоном стен сапфирного цвета. Черный пол из натурального черного дуба, с черным камином, дополнял строгую гамму наравне с темно-бронзовой статуей, венецианским скульптурным зеркалом темной бронзы; из нее же была фигура Паллады Томира на камине. Мебель павловской эпохи, с фигурами античного стиля, была покрыта ярко-зеленой кожей (из Торжка), вторящей зеленой колоннаде. Наряду со старинным китайским фарфором на стене большой пейзаж водопадов Тиволи нашего тонкого мастера Алексеева — подарок бабушки моему деду в память свадебной поездки в Италию, а рядом — ее портрет работы Кипренского. За колоннами этой строгой комнаты горел огнем в смежной галерее огромный холст с бабами Малявина»; вид из окон: «у ног Москва-река, делающая изгиб перед самым домом и уходящая сверкающей, вьющейся серебристой лентой к горизонту, сначала пересекающая лабиринт пестреющих крышами Дорогомиловских пригородов и изгибающаяся вдали мягкими поворотами среди полей и сизых далей лесов...».

В 1913 году эта работа Таманова была удостоена

первой премии ежегодного конкурса городской управы на лучшее здание Москвы и золотой медали Академии художеств. Квартиры нижних этажей сдавались внаем; одно время тут снимали апартаменты молодой А. Н. Толстой и М. В. Нестеров, оставивший любопытное свидетельство о хозяине дома: «Венцом его благополучия была княгиня, красивая оригинальной красотой, не то бывшая фельдшерица, не то сестра милосердия, счастливо выходившая князя во время его болезни, влюбившая в себя этого по внешности Пьера Безухова, такого огромного, такого породистого... Верхний этаж дома предназначался для самого владельца. Там сосредоточено было все, что можно было придумать, чтобы создать достойный фон для красивой княгини. Стеклянная терраса обрамляла весь верх дома, давая изумительную картину на Москву, на Нескучный, Воробьевы горы, на села и деревни, примыкавшие к первопрестольной со всех сторон...».

Щербатов предполагал, что после его смерти дом отойдет Москве под устройство «Городского музея частных коллекций». Еще в конце 1911 года Сергей Александрович занял освободившееся после смерти В. А. Серова место в Совете Третьяковской галереи, входил в финансовый совет Училища живописи, ваяния и зодчества, состоял в Обществе друзей Румянцевского музея. По воле судьбы именно в Румянцевский музей Щербатов, уезжая в Крым, сдал на хранение, согласно документам, «один ящик с иконами, 6 гобеленов, 40 картин и рисунков».

Судьба его коллекций не столь печальна, как считал Сергей Александрович: висевшая над его пись-

менным столом псковская икона Ветхозаветной Троицы («где теперь это сокровище?») оказалась даже не начала XVI в., как думали Щербатов с Н. Кондаковым, а XV века и вместе с еще одной иконой («Вертоград Заключенный») сейчас находится в Третьяковской галерее, там же хранятся двенадцать живописных полотен из щербатовского собрания; портрет П. И. Щербатовой работы В. Сурикова — в Саратовском художественном музее.

О жизни Щербатовых после отъезда из Крыма известно немногое. Перебравшись сперва во Францию, а затем в США, Сергей Александрович, по собственному выражению, «...благодаря счастливой судьбе,... с искусством более или менее удачно “выскочил”, как говорится, в эмиграции». Ныне здравствующий искусствовед Борис Николаевич Лосский (сын известного философа) вспоминает, как в феврале 1932 года в парижском «Объединении поэтов и писателей» Щербатов читал лекцию «Кризис искусства»: «Помню хорошо рослую фигуру речистого докладчика, притязавшего на чуть что не диктаторскую роль в кругу более или менее подлинных интеллектуалов русского Парижа... супруга и три дочери парижского князя проживали в бельгийской столице, тогда как четвертая, самая интересная и красивая, оставалась во Франции, служа в какой-то компании, связанной с «*haute couture*»[1], манекенщицей для показа модной одежды, публиковавшейся в журнале «*Vogue*»». После Второй мировой войны супруги Щербатовы жили где-то под Нью-Йорком.

---

[1] Высокой модой *(фр.)*.

Сергей Александрович умер в 1962 году, Полина Ивановна пережила его на четыре года.

Теперь, спустя 45 лет после первого выхода в свет, книга «Художник в ушедшей России» пришла в Россию.

В.Нехотин,
кандидат филологических наук.

Посвящается моей жене
княгине П. Щербатовой

Надежды юности, о светлые мечты!
Напрасно вас в душе своей лелеял!
Вы не сбылись, как летние цветы
Осенний ветер вас развеял!
Свершен предел моих цветущих лет,
Нет более очарований,
Теперь глядя на тот же свет
Душа моя без чувств, и сердце без желаний. *

Гнедич.

Я написал тогда об идеалах народа и о том, что мы, «как блудные дети, возвратясь домой, должны преклоняться пред правдой народной и ждать от нее лишь одной мысли и образа. Но что, с другой стороны, и народ должен взять у нас нечто из того, что мы принесли с собой, что это ***нечто*** *существует действительно, не мираж, имеет образ, форму и вес, и что, в противном случае, если не согласимся, то пусть уже лучше разойдемся и погибнем врозь!».*

Ф. М. Достоевский. Дневник писателя.
1876 г., апрель, гл. I.

---

* Эти неизданные стихи Гнедича были им вписаны в бесценный, как документ времени и быта, альбом моей бабки (урожденной Апраксиной, внучки фельдмаршала). О быте можно судить по нижеследующим автографам, не собранным, а лично вписанным в альбом, под большей частью неизданными стихами, и от руки написанными целыми страницами нот, посвященных моей бабке. В альбоме подписывались: Александр Пушкин, Жуковский, князь Вяземский, Тютчев, Боратынский, Тургенев, Гоголь, Мицкевич, Гизо, Казимир де ла Вигне, Барант, Лист, Майербер, Рубини, Россини, Обер Патти, Полина Виардо и другие. Были там и два подаренных рисунка Брюллова и Кипренского, также сделавших портреты моей бабки, тоже утраченные.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Менее всего я имею в виду писать автобиографию. Кому нужна она? Самым близким моим? Но если они действительно были близкими, то они знали и мою жизнь и меня, поскольку можно знать вообще человека и понимать его, что очень трудно, скорее недостижимо, так как каждый несет в душе своей тайны, никому неведомые.

Часто много бессознательной неправды заключается в автобиографии любого лица, себя не раскрывающего полностью, с предельной искренностью, нередко и позирующего, рисующегося пред кругом читателей, на который он рассчитывает.

Не желая подпасть под этот невольный соблазн, я не пишу автобиографии. Не пишу я и исторического очерка по причине вышеуказанной. Профессор Герье на историческом факультете (мною пройденном), заставлявший нас, студентов, путем изучения источников делать критический разбор того или иного исторического труда (Тэна, Тьера, Баранта, Ковалевского и др.), привел меня к весьма неожиданному, думаю, для него результату — глубокому разочарованию в достоверности исторических работ и вооб-

ще к охлаждению и интереса к истории как к науке*.

Потому, увлекаясь ею раньше, я от нее отошел и сделался художником.

Мой случай не единичный.

Мой лучший друг по Мюнхену, где я после университета отдался только искусству, получивший по истории звание доктора германского университета, на тех же основаниях стал художником и бросил занятия по истории. Мы поняли друг друга.

В искусстве все неверно и все верно, ибо все зависит от вольной, искренней интерпретации и связано с некой высшей ответственностью пред созидаемым образом, а не перед некоей недостижимой объективной правдой, на которую претендует наука.

В искусстве все неубедительно и все убедительно, все ложь и все высшая правда. Реальности нет, а есть правда вашего искреннего чувства, постулирующего свои законы и ведущего к достижению, быть может, единственной реальной ценности для человека.

Этими искренними личными чувствами, моими переживаниями, с искусством связанными, я и хотел поделиться с теми, для которых эти записи будут представлять хоть какой-нибудь интерес.

Дело, конечно, не во мне самом; на такой интерес я претендовать не смею и никому себя не навязываю. Как личность я кану в Лету, но многое из мною

---

* Гениальный Толстой в «Войне и мире» во многом с основанием обрушивается на историков, писавших о Наполеоне и его походе на Россию в 1812 г. Другие обрушиваются на Толстого.

пережитого, мною прочувствованного и мною продуманного я считаю показательным для того времени, которому я был свидетелем и в которое я был вовлечен судьбою, для того быта, в котором я родился и вырос, и для понимания психологии человека, искренне любившего искусство, близко стоявшего к художественному миру, и художника, искусство знавшего на практике, а также сделавшего, думаю, далеко не поверхностные наблюдения над искусством своей эпохи и внимательно к нему присмотревшегося.

Думаю также, что все это приобретает и несколько специальный интерес по случаю того, что автор записей является типом, ныне исчезающим, как принадлежащий к тому сословию или «классу», который в силу исторических событий и социальных сдвигов сошел с исторической сцены как таковой, вплоть до уничтожения самого понятия, заключенного в этом термине.

Гораздо горше, чем сойти со сцены по велению рока, сознание, что та роль, которую играло это сословие на исторической сцене в культурной жизни родины, заклеймена черной неблагодарностью и многими предана забвению, в силу страстей и предрассудков.

В этом повинна уже не история, а мораль человеческая, классовая злоба, несправедливость, пристрастность и преступная забывчивость, и она, эта мораль, в свою очередь ответственна перед историей.

Каждому из нас, последних могикан, были, в большей или в меньшей степени, нанесены раны этими моральными, вернее антиморальными фактами, и одним из сильно пострадавших среди многих является

автор этих записей. Отсюда много в них и горьких чувств, и разочарований, и в этом, думается, заключен некоторый исторический интерес личных переживаний автора, связанных с крушением многих планов, намерений и надежд.

Наряду с этим есть еще и другое. Это те проблемы, которые отраженные через призму личной жизни заключают в себе некий общечеловеческий интерес.

Такой проблемой является тревожный для меня личный вопрос (для столь многих могущий быть тревожным), а именно: имеет ли право художник, отдаваясь своей профессии, уклоняться от обязанностей, жизнью накладываемых и властно себя навязывающих, или его профессия, не могущая не страдать от распыленности его сил и энергии, должна являться исключительной его обязанностью: «Noli tangere circulos meos»[1] (как крикнул Архимед убийце-воину, к нему ворвавшемуся). Так ли должен профессионал-художник крикнуть в ответ жизни? Или он обязан внимать ее велениям, велениям совести (как определить ее постулат в этом случае), чувств и побуждений иных, не только профессиональных обязанностей.

Моя жизнь с искусством этот вопрос ставила и, быть может, острее, чем для многих, в силу разнообразных требований ко мне, жизнью предъявляемых.

Другой вопрос.

Совместима ли красота образа и склада жизни, красота рамки жизни, искусства в жизни, устремления к красивому ее обогащению в связи с личными

---

[1] Не прикасайся к моим кругам *(лат.)*.

потребностями и вкусами, совместимы ли они с профессией художника. Или профессия и работа, с ней связанная, методическая и упорная, должны заставить его с ригоризмом, и своего рода аскетизмом, бороться с этими потребностями, уничтожая их в себе как соблазны и сводить жизнь к некой схеме, одной упрощенной формуле с отречением от праздника жизни. И что назвать, в конце концов, искусством — только ли продукцию профессиональную, или это понятие шире, богаче, многограннее, и созидание красоты в жизни и культ ее суть тоже искусство и служение ему.

Личная моя жизнь этот вопрос ставит. Разрешает ли? Это вопрос и для меня лично неразрешенный и мучительный. В связи с положительным или отрицательным ответом, который я на него давал, моя жизнь казалась мне то глубоким недоразумением и ошибкой, то, наоборот, интересно задуманной и художественно обогащенной.

Много вопросов себе я лично поставил в этих записях, являющихся для меня неким итогом и проверкой. Высказанное и вызванное в памяти по мере того, как перо вызывало призраки прошлого, запечатлевая их летучие образы, и мысль улавливала их смысл, значение и тайный голос, поможет кое в чем разобраться мне самому и читателю, а, может быть, многое так и останется неразрешимым вопросом.

Так или иначе, многие мои тревоги, моя неудовлетворенность, задерганность моей личной жизни с искусством, трагические срывы, а также, думаю, многие мысли и наблюдения, занесенные на эти страницы, наведут на кое-какие мысли читателя. Это и было

моей целью, а также и дать оценку, основанную на знакомстве и личной близости с некоторыми значительными людьми и близком знакомстве с художественной жизнью, интересной, уже изжитой эпохи, которой я был свидетелем. Сухое резонерство, все, что похоже на ученые трактаты или на исторический очерк, не дали бы того тепла и той живой непосредственности, которую только могут дать искренние личные переживания. Это убеждение и побудило меня написать не автобиографию как таковую, а мою жизнь с Искусством; жизнь, обогащенную людьми, красотой и счастливыми обстоятельствами, но и людьми, и обстоятельствами испорченную.

То, что есть вечного в этих взаимных отношениях личной жизни с ее радостями, стремлениями и надеждами, горестями и разочарованиями, и обстоятельствами, попутными и враждебными, оправдывает сознательный эгоцентризм моих записей и придает им интерес общечеловеческий.

По отношению к истории европейской культуры, мне казалось небезынтересным дать пеструю и сложную картину того, что представляла собой жизнь с искусством в моей стране, жизнь, столь многообразную, с ее самыми выдающимися художниками и меценатами, близко автору знакомыми, с ее различными течениями, интересами и увлечениями. Образы этих художников, как и вся художественная жизнь пережитой мною эпохи, уже принадлежат истории с неким законченным ее циклом, но еще живой истории, живой в памяти очевидца, стоявшего на меже двух эпох.

ГЛАВА I

С чего началась эта «первая моя любовь» к спутнице моей жизни, столь меня заворожившей, давшей мне столько минут страстного увлечения, столько радости и счастия, столь пленительной и столь ревнивой, столь меня мучившей и терзавшей мою душу и нервы и заставлявшей все забыть для нее и отворачивавшейся от меня при первой измене? С чего началась эта любовь? Любовь к искусству?

Я не склонен приписывать слишком большого значения, как это делают многие восторженные родители и подчас художественные критики, увлекающиеся выставками детских рисунков, моей страсти к рисованию в детстве, равно как и несомненно проявленному тогда мною чувству рисунка и красок. Много детей подают надежды, и ничего толкового и серьезного из этого не выходит, да и само увлечение нередко выветривается уже со школьной скамьи.

Но все же мать моя верила, и верила серьезно, в мое дарование и мою любовь. С какой бережностью она сохраняла все наиболее удачные из моих рисунков и акварелей и как любила она показывать мои подарки ей — мои «произведения»! Их было много и весьма разнообразных. Большие и бойко написанные акварели, сепии животных, многие из птичьего мира, впоследствии сменившиеся рисунками углем и свинцом в альбомах портретов. Вспоминается, как я увлекался и рисунками пером, копиями с гравюр Дюрера, которым я восхищался в чудном собрании моей сестры. Целую коллекцию рисунков пером я подарил матери. Это был значительный труд, и действительно тонко исполненный, и как она ими гордилась!

Другим моим страстным увлечением в детстве были птицы, увлечение, оставшееся неизменным на всю жизнь, не говоря о страсти ко всем животным. Акварели птиц Джиякомелли в чудных репродукциях меня приводили в восторг, и альбом Брэма с разными породами птиц в красках был для меня неиссякаемым источником радости. Писал я жадно акварелью этот волшебный для меня птичий мир.

С моим скромным детским бюджетом я, как на праздник, отправлялся в Охотный ряд в любимую лавку Беляева, торговавшего птицами. Была ли у меня в жизни потом когда-либо такая светлая, чистая радость, как та, которую я испытывал тогда в Охотном ряду. В деревянных клеточках на солнце трепетали и чирикали пестрые красавцы-щеглы, сизые зяблики, красногрудые снегири, желтые коноплянки, развеселые чижи с их неприхотливым жизнерадостным пением.

Страсть к птицам разрасталась все больше и больше. Подростком я устроил рядом с классной большую вольеру, вправленную в окно, обдумав каждую деталь этого «птичьего дворца», где маленькие узники летали и купались, как на воле. Под их пение я зубрил уроки. Это был целый мир красоты для меня. Тут же в отдельных клетках были и голуби-красавцы, и попугаи, и экзотические птицы, сверкавшие оперением, как драгоценные камни, и морские свинки, и белые мыши с глазами, как рубины.

Любил я и цветы с самого детства, и когда хватало денег от затрат на птиц, покупал горшок любимых моих цикламенов и тюльпанов.

Многие вкусы и увлечения меняются в течение

жизни, но определенное влечение к какому-нибудь сорту цветка и нежное чувство к птицам и зверям, у кого они были с детства, остаются до старости неизменными, т.к. источник этой любви особой и большой глубины. Наравне с этой любовью, я наблюдал также и ненависть многих с самого детства к известного рода явлениям, вещам, запахам и блюдам, также остающуюся на всю жизнь.

Помню удивление моей незабвенной сестры Машеньки, когда, исполненная христианского альтруизма, она находила, что покупать себе горшок цикламенов — «это эгоистическое самоугождение». Дорогая сестра! Она всю жизнь любила красоту, но многое в себе притушила, посвятив себя семье и ближнему.

Моя мать покровительствовала этим моим увлечениям, а Осип, наш дворецкий, «le grand Joseph», как его называли, говорил моему отцу: «Это невинная радость. Дай Бог, чтоб у князька других пристрастий не было, а это хорошо, что радуется Божьему творению...»

Показательно было, как я теперь сознаю, что я уже в то время с моими акварелями, за которыми я просиживал все воскресение, и со всем этим дорогим мне миром пернатых никогда не нуждался в товарищеской среде и играх, а когда ко мне приходили сверстники, я прятался, прося сказать, что меня нет.

Исключением являлся мой лучший друг Ваня. Моя большая привязанность к Ване, моему молочному брату, крестьянскому мальчику, очень умному и чуткому, лучше всех знакомых мальчиков меня понимав-

шему, а равно моя горячая любовь к его матери, моей кормилице, оставили на всю жизнь во мне неизгладимый след. С молоком ее было всосано мною нечто очень яркое, окрасившее мое русское нутро, и дружба, молочная связь, с Ваней этому содействовала. Содействовал этому и весь облик, мне столь дорогой, моей кормилицы, сохранившей свою красоту до старости, в сарафане, с янтарными бусами и прелестно обрамляющим ее лицо платком, или, под старость, в черной кружевной косынке возвращающейся с обедни с просвиркой в руке, или со всенощной, целующей меня, пахнущей церковным елеем и после земного поклона зажигавшей лампадку перед иконой в моей классной комнате.

50 лет спустя, в эмиграции, я думал о ней, кормилице-няне Елене Кузнецовой, когда написал стихи «Весенний экзамен»:

...Няня вернулась и пахнет елеем,
Добрый в косынке морщинистый лоб...

Не сомневаюсь, что образ кормилицы заронил в моем подсознательном чувстве художника с детства ту особенно нежно умиленную, или чувственную, или духовную — быть может, все вместе, любовь к облику русской крестьянской девушки, влечение, оставшееся всю жизнь к русскому молодому лицу крестьянки, так красиво обрамленному платком, с пробором гладких волос, к запаху ситца и кумача и к покрою крестьянской рубахи и сарафана, столь свободно и живописно облегающим стан нашей «красной девицы».

Отсюда выросла, думаю, моя любовь к Рябушкину,

Сурикову, гарднеровским фигуркам крестьян («Баба с коромыслом» и другие). Отсюда потребность иметь у себя картину Малявина «Бабы» и жить в общении с нею, что весьма отлично от простого любования картиной или оценки ее качеств. Всегда весьма показательна эта потребность для внутреннего мира собирателя картин, когда последние являются для него не просто интересным или ценным экземпляром собрания, а частичкой его души, соприродными ему по духу.

Отсюда, наконец, и то особое чувство, с которым я работал много времени спустя в последний период моей жизни в России над композицией «Деревня» (панно, предназначенное для строящегося архитектором Щусевым вокзала-дворца по заказу фон Мекк), воспевающей русских крестьянок. Нестеров, которому нравилась эта композиция, отметил поразившие его любовное отношение к теме и подлинное чувство, вложенное в это задание.

Кроме Вани, другом детства и всей жизни стал Николай Гагарин. О нем и о влиянии этой дружбы на мое художественное развитие я скажу на последующих страницах.

Когда же началась «первая любовь», настоящая, вполне сознательная? Детские увлечения и некоторые особенности, «странности», «чудачества», которые вышучивали во мне некоторые сверстники, были только прелюдией к чему-то более серьезному и даже решающему. Ясно, и даже очень точно помню, что «началось» это в Дрездене.

С утра, в гостинице, в этом прелестном городе, который вызывает в памяти самые светлые и поэтич-

ные воспоминания, моя мать и горячо мною любимая, незабвенная сестра и друг молодости Оленька* меня подготавливали к некоему «священнодействию» — первому моему посещению картинной галереи вообще, да еще какой. Дрезденской с ее Сикстинской Мадонной!

Я всегда ненавидел групповые посещения галереи и уж тогда помню, что меня раздражало, когда хотелось подольше поглядеть на картину, что приходилось идти со всеми дальше. Художественное восприятие — процесс глубокий и сложный, а также весьма индивидуальный. Ничего нет бессмысленнее и вреднее для этого процесса, сопряженного для чувствующего искусство с переживаниями, а не только с получением зрительных впечатлений, как раздробленность внимания и перекрестные суждения, восторги и критика сопутствующих лиц.

Первый обзор всей семьей произвел на меня какое-то смутное и опьяняющее впечатление, и скажу откровенно, что в том возрасте (я был подростком) знаменитая Мадонна, перед которой молитвенно стояли в завешанной драпировкой комнате, — не проникла в мое полудетское сознание, и я ее не понял.

Но на редкость чуткая, нежно и столь умно заботившаяся о моем умственном и духовном развитии сестра Оленька угадала, что картинная галерея меня взволновала и что семена пали на благодатную почву. Она захотела разрыхлить эту почву, чтобы семя в ней укоренилось.

На другой день она пошла со мной одна. С каким

* Ольга Александровна Веневитинова.

умением, умом и душевным тактом она помогла мне разобраться во всем виденном, поясняя разницу школ, индивидуальные особенности мастеров. При выходе из галереи она купила маленькие дешевые, некрасивого фиолетового цвета, на глянцевитой бумаге, фотографии (какие в то время делались) с лучших и самых типичных для каждой школы картин. Они зафиксировали на всю жизнь мои впечатления, и долго я хранил их как драгоценную память сестриной любви, моей «крестной матери» в художественной моей жизни.

Конечно, все это не прошло бесследно, и так как уже начались годы серьезного учения, подготовка к гимназии, а затем годы гимназические и университетские, то постепенно начинал обостряться тот конфликт, который красной нитью проходил через всю мою юную жизнь, до моей поездки в Мюнхен. Конфликт глубокий, острый и даже трагический для моего отца и для меня самого, болезненно его испытывавшего.

Для единственного сына, естественно, намечались пути, задачи и обязанности иные, чем те, к которым властно призывало призвание художника. Право таким стать и быть, при несомненно существующих дарованиях, или следовать по установленному пути — в этом была дилемма, очень мучительная как для моего отца, видного, популярного общественного деятеля и крупного помещика, мечтавшего о совершенно иной деятельности для меня, чем жизнь профессионального художника, так и для меня самого, конечно, понимавшего мою будущую ответственность и обязанности. Я сознавал ясно опасения отца,

почти неприязненно подчас относившегося к моему, могущему сделаться роковым, увлечению искусством, и все же, думаю, под давлением матери моей и сестер не решавшегося убивать во мне природную страсть. В силу этого влияния, пересиливая себя, он поддерживал мое влечение как один из факторов моего культурного развития «постольку-поскольку», как это было принято во многих семьях нашего круга.

Помню, очень мучительно обострился этот конфликт в Дюссельдорфе, где мы были раз проездом втроем — мой отец, бесценный наш друг и воспитательница моих сестер фрелайн Кампфер и я.

Изучая во время одинокой прогулки город, на редкость красивый, я разговорился в парке с очень симпатичным учеником Дюссельдорфской Академии художеств. Он, видя мой интерес к искусству, стал описывать всю прелесть жизни художника и дюссельдорфской художественной жизни. «Если Вы любите искусство, то пошлите же все остальное к черту», — восторженно воскликнул он. Мы долго беседовали и, в конце концов, он увлек меня к местной знаменитости, профессору Академии Гебхардту, писавшему (как и Удэ) модернизированные сюжеты на религиозные темы, что было тогда в моде в Германии. Гебхардт и Удэ были самые яркие представители этого направления. Они изображали жизнь Христа в быту крестьян и мелких бюргеров. Я был ошеломлен при виде огромной мастерской Гебхардта, очень любезно меня встретившего. Все стены были увешаны мастерски нарисованными, но скучными по живописи этюдами. Он открыл папки с рисун-

ками и подробно объяснял мне намеченные к исполнению сюжеты картин.

На огромном холсте была нарисована композиция, над которой он в то время работал: распятие апостола Петра, висящего на кресте, вниз головой.

«Представьте себе, я рисую его в этой не очень удобной позе с натуры, — сказал Гебхардт, — только один натурщик согласился мне позировать вниз головой, он выдерживает не более пяти минут, самое большее восемь, и приходится дорого платить; вчера с ним стало дурно, но иначе нельзя, мне нужно изучать выражение лица и напряжение мышц в этом положении, а то выйдет не то».

Я был поражен и серьезностью отношения к своей задаче мастера, в моих глазах явившегося тогда воплощением художника Ренессанса, и всей обстановкой. Это было первое ателье художника, которое я видел в жизни, и первый контакт с художником-профессионалом.

«Вот видите. Так надо работать, когда серьезно относишься к делу», — сказал мне мой спутник, когда мы вышли уже поздно вечером на улицу.

В гостинице разразилась гроза. Мой отец, страшно обеспокоенный моим исчезновением с утра и прождавший меня напрасно к обеду, обрушился на меня с упреками. Его раздражение еще увеличилось от моих восторженных рассказов о встрече с художником, о всем, мне им сказанном с горячим убеждением, и о посещении мастерской Гебхардта. Фрелайн Кампфер меня поняла и, защищая меня, стала держать мою сторону. Это только подлило масло в огонь. Мой отец покраснел, как это бывало, когда он силь-

но волновался, и у него вырвалась фраза: «Тебе таким Гебхардтом не быть, другие у тебя будут обязанности в жизни». Я ушел к себе в комнату, очень подавленный, отец имел бурное объяснение с фрелайн Кампфер. Мне было очень жаль его, и я понял остроту его трагических переживаний и опасений. Сын — будущий богатый помещик, общественный деятель, слуга отечества, и сын, увлекающийся бытом дюссельдорфских художников, обвороженный Гебхардтом, очевидно, только и мечтающий порвать со всем, к чему он по рождению был предопределен, — «temp ête sous un crâne»[1] у отца была мучительна и для него, и для меня.

ГЛАВА II

Тем не менее, несмотря на учение, компромисс был найден.

Бездарнейший, анекдотически смешной учитель рисования, дававший уроки сестрам и мне, некто Розанов, был сменен впоследствии немного менее бездарными учителями Шуригиным и Горским. Это были типичные передвижники, до ужаса не понимавшие живописи, но все же кое-что смыслившие в рисунке. Все же внутреннее чувство мне подсказывало, что все это никуда не годится, и что бездарный учитель, пожалуй, хуже, и много хуже, чем самостоятельная работа.

Живопись Горского (горячо рекомендованного, кста-

---

[1] *Букв.*: буря в голове *(фр.)*.

ти, директором Школы живописи и ваяния кн. Львовым) мне была так невыносима, что, прокравшись в гостиную, где висел ужасный по живописи портрет моей красавицы-матери, только что написанный по заказу отца, по фотографии Горским, я вытащил этот портрет из большой рамы и, порвав его, инсценировал катастрофу, будто холст вывалился из рамы и прорвался при падении на мебель. Мой «вандализм» остался тайной, и я ликовал, что этот оскорбительный для меня портрет погиб.

Наконец, я не выдержал после одной фразы Горского за уроком. Я мучился с фоном одного натюрморта.

— О да, — сказал Горский, — фон — вещь нелегкая. У нас есть специалисты, делающие фоны.

Я отказался брать у него уроки и заявил об этом отцу.

На лето был приглашен в наше подмосковное имение художник Сергей Коровин, брат известного Константина Алексеевича Коровина. Он оставил во мне незабываемое впечатление. Как преподаватель он был очень плохой, но как художник он был явлением особенным. Большой поэт в душе, певец грустной народной России, он, будучи очень слабого здоровья и рано сойдя в могилу, оставил мало работ, но его «На богомолие» — девушка и старушка, идущие по деревенской дороге, — с русским пейзажем, очень тонко прочувствованным, было подлинно художественной вещью, с духовным содержанием.

У нас, в деревне, он работал усиленно над большой картиной «Деревенская сходка» (приобретенной Третьяковской галереей). Очень плохая по серо-лилово-

му, бедному и безвкусному колориту (столь обычному в то время в русской живописи), эта картина, во время исполнения по интересным и живым этюдам, все же создавала вокруг себя атмосферу, меня увлекавшую. Работал Коровин очень серьезно и упорно, с большим увлечением. Следить за его работой было для меня очень ценно и поучительнее его уроков.

Мне тогда уже стало ясно, какое огромное значение имела в прежнее время для учеников работа при мастерской мастеров и насколько это важнее всякого частного урока или школьного класса. Усваивается и проходит в сознание то, что нельзя пояснить словом. Работа мастера и была примером без слов.

Но, конечно, сам Коровин, красавец, худой, бледный, изможденный, сгорающий от болезни, но и горящий духовным и религиозным огнем, с его глухим приятным голосом и каким-то отсутствующим взором, сильнее врезался в память, чем его творчество. Трудно вообразить себе больший контраст, чем тот, какой представлял его облик не от мира сего, с печатью обреченности, с обликом его брата Константина, который был весь «от мира сего», тоже красавец, здоровый, чернокудрый, жизнерадостный весельчак, сердцеед, кутила, бесподобный балагур и рассказчик, влюбленный в Париж, в его живопись и в яркую пеструю жизнь его бульваров и ресторанов, художник, победоносно царивший со своими блестящими декорациями в театральном мире.

В университетские годы, когда я был свободнее, отдав дань на один сезон только, но дань весьма щедрую блестящей в то время светской жизни в Москве, особенно по случаю водворения в первопрестольной двора великого князя Сергея Александ-

ровича (назначенного государем ген.-губернатором Москвы) с его красавицей-женой вел. кн. Елизаветой Федоровной (сестрой императрицы), — я, наконец, напал на преподавателя серьезного, Леонида Осиповича Пастернака. Еврей, с лицом Христа с картины Мункачио, он преподавал в Школе живописи и ваяния, но наряду с этим вел частные классы на отдельной квартире с натурщиками (только для головы), которые я посещал два раза в неделю. На дом он задавал композиции «на тему» и толково разбирал их. Он приносил в класс репродукции хороших картин, пояснял их качества, говорил об искусстве и художниках с учениками, словом, в нем не было той затхлости, которая, в силу некоего московского провинциализма, так суживала горизонт многих художников и преподавателей. Пастернак имел возможность путешествовать по Европе, знал музеи. А сколь немногие из русских художников могли себе доставить эту «роскошь», являющуюся необходимостью?

Когда я нашел много времени спустя где-то заброшенные в комоде мои рисунки-портреты углем того времени, живо вспомнились эти утренние классы Пастернака на шестом этаже на Мясницкой. Рисунки меня обрадовали; в них были серьезные достижения и отмечены они были Пастернаком как подающие весьма большие надежды. «Вся беда, что вы князь, — сказал он мне раз полушутя, — выйдет ли из вас художник — это вопрос, а мог бы выйти, судя по способностям».

О, эта гиря моего титула! Из-за него я всегда был под подозрением в художественной среде, не раз мне приходилось считаться с ее тяжелым весом.

По окончании университета, меня сильно разочаровавшего, мне предстояли знаменательные встречи и совещания с Пастернаком, мнением которого я дорожил, решившие мою судьбу, когда я покинул Москву.

ГЛАВА III

К Москве я был привязан крепко и традициями, и моей любовью, нежной и глубокой к этому столь обаятельному в те времена городу, единственному в мире по особому и трудно описуемому шарму. Только Константинополь и Севилья, во многом схожие с Москвой, дали мне некоторое ощущение, подобное тому, которое давала Москва. Все русское мое нутро питалось Москвой. Чем более с годами в художественном сознании отстаивались понятия о подлинной самобытной красоте тех или иных явлений и образов (а сколько в прежней Москве было самобытного), тем глубже я ценил все то, что в Москве было необычайного и единственного по красоте, прелести и живописности, не только официально могущих быть признанными в смысле исторических памятников мирового значения, но не всеми, кроме художников, угадываемых.

Наряду с этим и наряду с очень богатой сферой музыкальной и литературной, в сфере пластического искусства в Москве не было художественных флюидов, нужных для развития имевшихся в ней национальных молодых художественных сил. В моем быту эти флюиды отсутствовали почти полностью.

Почему их не было? При таком богатстве русской

музыки и после столь великого культурного национального дела Павла Михайловича Третьякова (основатель Третьяковской галереи), проложившего путь для художественного развития в Москве. Почему, с одной стороны, узкий консерватизм, обскурантизм, шовинизм, с другой стороны, наряду с этой косностью, увлечение новинками французского искусства с его завораживающей москвичей модой пряной, соблазнительной и столь часто сбивчиво опасной? Это сложный и глубокий вопрос, связанный со всей установкой нашей национальной общественной жизни, художественной культуры, преподавания и нашего отношения к Западу, со всем, что в этом было непродуманного, неуглубленного, поверхностно-легкомысленного. Отсюда, наряду с указанным шовинизмом и беспомощным консерватизмом, отсутствие подлинной динамики в национальном творчестве со всем, что в нем имеет быть преемственного и наряду с этим творчески живого.

Вся история искусства свидетельствует о взаимных влияниях живописи одной страны на другую; фламандской на итальянскую и обратно, итальянской на испанскую, французскую и т.д., но вряд ли где-либо, кроме как в России, имело место такое раболепство пред чужим, такая недооценка своего, такое впрямь незнание своего, такое пренебрежение к голосу крови, к великим традициям старого, сложного по своему внутреннему составу — востоко-итало-русского, и все же русского по духу искусства. Подчас непростительное незнание и грубое, тупое непонимание значения величия того, что создано было в веках народом, шло рука об руку с поверхностным куль-

том всего чужого, нового, в силу этой новизны интригующего и ослепляющего.

В стране, не имевшей своего Ренессанса, но имевшей столь великое византийское наследие, развившейся на иных, по сравнению с Европой, путях, с уже столь потерпевшей насилие культурой, но со своей природой, со своим особым человеческим ликом, с прекрасным самобытным народным творчеством, талантливейшими кустарями, с величайшими национальными сокровищами искусства, казалось бы, нужно было сугубо бережно вести художественное воспитание чувства и глаза и художественного сердца, а не бросаться в авантюру, нередко заражаясь чужеземным авантюризмом, не отличаемым от того, что чужеземное может дать ценного и нужного, будь оно осторожно и мудро осознано и претворено.

Тема эта глубокая и сложная, и здесь не место развивать ее.

С вышеуказанным связана была в России и личная, нередко весьма печальная, судьба наших русских художников, что особенно грустно.

Почему была поручена роспись — и за огромные деньги — русским купцом И. А. Морозовым в его столовой в Москве Морису Дэни (парижскому художнику), написавшему ужасные по слащавости фрески, а не нашему поэту, благородному художнику Мусатову? Ведь у этого физически обездоленного, маленького горбача был подлинный декоративный талант и большое благородство цвета; его композиции из эпохи кринолинов, в обстановке русских усадеб, с их парками и водоемами, отличались своим особым стилем и ничего не имели от шаблона и подражательности.

Русские по духу, они были пропитаны подлинной поэзией. Или как не обратиться к тому же столь русскому по духу и чувству Рябушкину, столь же художественно отображавшему крестьянский быт, как и боярскую жизнь («Моление в церкви» — Третьяковская галерея) с его самобытным талантом и чувством! Или, наконец, как было обойти Врубеля, которого, по словам другого купца, московского мецената, последний «в рублях держал», несмотря на его гениальность!

Как не создавать было конкурсов, не оживлять национальную жизнь при столь огромных материальных возможностях и затратах на импортное, чужое искусство. Как не вспомнить наших древних русских князей-меценатов, гордившихся своими Рублевыми и Дионисиями!

Чем может стать национальное дело, несколько позже доказал расцвет нашего театра, оперы и балета. Но впоследствии вместе с декорациями и костюмами превратилось в прах все лучшее, что сделали наши лучшие художники. Неудивительно, что театральные демонстрации за границей создали мнение, что ценность русского искусства, главным образом, если не исключительно, в области балета и оперных постановок, — искусства, подладившегося под французское, нередко под самое крайнее по стилю.

Были отдельные ячейки, где процветал культ коллекционерства.

Было отчасти снобистическое, отчасти искреннее, но не глубоко культурное увлечение искусством среди новых меценатов нового класса «передового купечества», преклоняющегося перед парижскими

течениями в живописи и притом (за исключением П. Харитоненко, собиравшего за огромные деньги Месонье и картины отживающей школы барбизонцев) пред течениями самыми новыми и даже крайними.

Все это носило весьма специфический характер — «московский», своеобразный, и мне лично не всегда симпатичный. Много было в этом провинциализма и, несмотря на кажущуюся утонченность, непродуманного, непрочувственного, наивного и далеко не непосредственного, а потому далеко не всегда искреннего. Что было в этом от подлинного увлечения и интереса, и сколько в этом было показного, похвальбы, желания порисоваться и «эпатировать» — сказать было не всегда легко. Явление это было сбивчивое, как и много было сбивчивого в этом классе «передового» московского купечества.

Что-то глубоко коробило в этом преклонении перед экспортированными из Парижа, светоча мира, образцами «подлинного и великого искусства» в назидание примитивной, провинциальной, отсталой Москве, между тем как именно в этом и был величайший провинциализм, недостаточно развитое национальное сознание, непонимание настоящей культуры и серьезных культурных заданий, не говоря уже о желании играть роль и хвалиться своими возможностями.

Оргия, устроенная по поводу купленной за огромные деньги и очень плохой картины Бенара «F éerie intime» (обнаженная женщина, возлегающая среди горящих канделябр), бывшей предметом чествования во дворце Михаила Абрамовича Морозова, наделала

много шума. Ходили на преклонение этому «шедевру», о котором теперь стыдно вспомнить.

Во всей силе своего таланта и вдохновения и с глубокой душевной горечью выступил на банкете, как мне рассказывали, с протестом против столь позорной переоценки чужого искусства Врубель, величайший художник из всех, с которыми пришлось мне встречаться.

Показательным для Москвы и одним из самых ярких явлений в ее художественной жизни было собирание Сергеем Ивановичем Щукиным своей картинной галереи французской — только французской живописи. Масштаб этого задания был поистине огромный и по-московски широк.

Небольшого роста, коренастый, с хитрыми умными глазками, необыкновенно живой и, несмотря на то, что был заикой, чрезвычайно говорливый, — Сергей Иванович привлекал и заражал всех своим горячим темпераментом, который он изливал в своей страсти коллекционера. Тут он достигал подлинного пафоса и убеждал своей искренностью и даже жертвенностью. Искренность этой страсти была несомненна, и это подкупало.

Насколько отношение к самим произведениям искусства, а не к «идее их собирания», и их внутренняя оценка были искренними, — это подлежало нередко сомнению.

Думается, что, попадая в Париж, куда Щукин ездил ежегодно и откуда он вывозил всякий раз очень ценные, нередко первоклассные картины (у него были лучшие Гогены, хороший Ренуар, Пюви де Шаванн, приобретенные до увлечения крайними течения-

ми), — он не столько руководился внутренней потребностью избрать для себя на основании личного критерия, личной искренней оценки и непосредственного чувства ту или другую вещь, сколько учитывал значение ее на основании признания ее качеств и значительности в художественных и художественно-торговых сферах Парижа.

Поскольку он в этих случаях сталкивался с законами художественной биржи, с ажиотажем и подчас грубейшей эксплуатацией видного коллекционера-толстосума из Москвы парижскими торговцами, постольку Щукин делался нередко жертвой, переплачивая огромные деньги за модный товар «a la page» [1]. То, что он называл «случаем», было обычно весьма относительно. Наряду с этим, в своем служении идее новатора и передового коллекционера, Щукин сознательно жертвовал собой, и эта жертвенность, причинявшая ему страдания, проявлялась подчас даже в комической форме.

— Сергей Иванович, — воскликнул я раз (Щукин был самолюбив и не любил критики купленных им вещей). — Ну, зачем вы купили эту, простите, плохую вещь Матисса, да еще за такую цену: 45.000 франков!

Панно модного в то время уже Матисса было действительно невыносимое по наглости, несмотря на несомненный талант этого неровного художника с его озорством, но часто с благородным чувством подлинного живописца.

— А вы знаете, — как-то неожиданно искренно

---

[1] Здесь: «с обложки», т. е. появившийся на страницах модных журналов *(фр.)*.

признался мне Щукин, — я наедине и сам ненавижу эту картину, неделями борюсь с ней, ругаю себя, чуть не плачу, что купил ее, но только за последнее время чувствую, что она начинает меня одолевать!

Такое единоборство с явно навязанной ловким торговцем-рекламистом вещью, всю «сокровенную прелесть» которой бедный Щукин считал недоступной для него самого, но которая так высоко котировалась, показалось мне столь же трогательным и смешным, сколь и весьма показательным. Думается, со многими холстами Пикассо он переживал то же самое, платя дорого и страдая сам в глубине души, заставляя себя ими восхищаться и вызывать восхищение у «отсталых» москвичей.

Не лишенный иногда чутья, Щукин выявлял этим весь свой провинциализм.

Но, как бы то ни было, собрание Щукина было явлением весьма значительным; оно было гордостью Москвы наряду с собранием Ивана Абрамовича Морозова, первоначально собиравшего картины русских художников, а потом тоже при мне начавшего собирать исключительно французскую живопись.

Но и у него, имевшего хорошие вещи, не обошлось без печального недоразумения, основанного на снобизме и погоне за модой. Я уже упомянул о росписи его столовой, для которой был приглашен Морис Дэни, пользовавшийся в то время еще большой славой в Париже (впоследствии померкшей), но опасный в силу очень неровного вкуса и впавший в нестерпимую пошлость и слабость. Последние он проявил полностью в росписи упомянутой столовой Морозова (можно себе представить, как она была

оплачена). Редко приходилось видеть большую пошлость, чем эта живопись цвета розовой карамели. Трудно представить, чтобы хозяин в этом не смог сам убедиться и не понять, что за доверчивость к парижскому мастеру он награжден не по заслугам*.

Я любил посещать богатейшее собрание Щукина и беседовать с владельцем, когда никого не было — с глазу на глаз, что позволяло искреннее делиться мнениями и высказывать свободно мои мысли и недоумения.

По воскресениям я иногда тоже ходил к Щукину, интересуясь уже не столько картинами, сколько контактом с молодым художественным миром Москвы.

В галерее с утра толпились ученики Школы живописи и ваяния, критики, журналисты, любители и молодые художники.

Тут Сергей Иванович выступал уже не в качестве хозяина, а в качестве лектора и наставника, поясняющего, руководящего, просвещающего Москву, знатока и пропагандиста.

Перед каждым холстом он читал лекцию о той или другой парижской знаменитости, и доминирующей идеей была ex occidente lux [1].

Перед холстами художников крайнего течения молодежь стояла разинув рты, похожая на эскимосов, слушающих граммофон.

---

* То и другое собрания большевиками были объединены в одно целое под названием «Музей французской живописи». Бедный Щукин еще успел узнать до своей кончины в Париже, что его коллекция большевиками разбазаривается, а ценность ее не подлежит учету.

[1] С запада свет *(лат.)*.

Щукинские лекции и восторженные пояснения новых веяний живописи Парижа имели последствием потрясение всех академических основ преподавания в Школе живописи, да и вообще всякого преподавания и авторитета учителей; и вызывали бурные толки, революционировали молодежь и порождали немедленную фанатическую подражательность, необузданную, бессмысленную и жалкую. «Расширяя горизонты», это парижское импортное искусство, как зелье, кружило голову, впрыскивало опасный яд, заражавший молодежь в учебные годы в Школе, а молодых художников окончательно сбивало с толку.

Серов однажды в беседе со мной поделился своим ужасом от влияния, оказываемого импортированными из Парижа картинами крайних направлений на его учеников: «После перца школьные харчи не по вкусу, хоть бросай преподавание, ничего больше слушать не хотят. Каждый «жарит» по-своему, хотят догонять Париж, а учиться не желают. Уйду! Мочи нет! Ерунда пошла!..»

Некоторым противовесом могло бы явиться в Москве собирание картин исключительно русских художников устаревшей школы ярым ненавистником всего иностранного и лютым врагом всех новых течений (объединяемых общим термином «декадентщина») Иваном Евменьевичем Цветковым, обладателем роскошного дома, выстроенного Васнецовым. Но дурной вкус этого шовиниста компрометировал, а не спасал национальное дело.

Другим типичным московским явлением этого порядка был купчик-меценат Николай («Николаша») Рябушинский из очень богатой семьи московских промышленников.

Он играл роль «эстета», издавал очень роскошный художественный журнал «Золотое руно», учредил выставку картин новейших направлений «Голубая роза» и выстроил себе виллу в Петровском парке «Черный лебедь».

Завитой, с пышными кудрями и выхоленной бородой, упитанный, с заплывшими масляными глазами, розовыми щеками, он мог бы сойти за обычного «купчика-голубчика», кутилу, обедавшего ежедневно в «Эрмитаже», причем его стол всегда был убран орхидеями, — если бы в нем не была заложена все же какая-то сумбурная, но несомненная талантливость. Эта талантливость расплескивалась по-московски в проявлениях всяких экстравагантных затей с ориентацией на красоту. Последнюю он чувствовал интуитивно, подчас довольно метко, хотя и будучи лишен подлинной культуры, а потому и подлинной утонченности, которой он похвалялся.

«Черный лебедь» с расписанным художником Кузнецовым (работавшим в стиле неопримитивов) фризом в холле-музее был символом всего внутреннего содержания этого молодого и шалого мецената, сыплющего деньгами и не останавливающегося ни перед любым капризом, ни перед любой затеей. Отравленные стрелы, вывезенные из диких стран, вазы и жуткие драконы с Майорки, русская графика, холсты покровительствуемых «передовым меценатом» юных художников левых течений, декадентская богатая мебель и роскошная опочивальня, пахнущая экзотическими духами, где владелец-сибарит, как некий римлянин времен упадка, возлегал с постоянно сменяющимися любовницами и сменяющимися женами.

— Я люблю красоту и люблю много женщин, — заявил он мне при первом (и единственном) моем посещении виллы этого московского Петрония.

В саду строилось помещение для львов и тигров, с которыми Рябушинский, по его словам, чувствовал некую «соприродность», но водворить которых в заготовленные клетки ему не удалось в силу запрета полиции.

При входе в дом маячил большой бронзовый бык, водруженный над усыпальницей «mon tombeau» [1], ожидавшей прах пока что жизнерадостного владельца.

На Рождество в саду горела многочисленными электрическими лампочками елка под снегом. На этом ночном зимнем garden party [2] раздавались в подарок художественные предметы и ювелирные драгоценности.

«Золотое руно» так дорого стоило, что долго не выдержало. Недолго выдержал и сам Рябушинский.

На ускоренной распродаже вещей «Черного лебедя» я купил чудесную вазочку персидской эмали XIV века (по сапфировому фону, черный орнамент).

Мое положение в купеческой среде было странное и необычное. Я был студентом и еще не художником-профессионалом, которые охотно приглашались московскими «Медичи» и, не всегда к их благополучию, вовлекались в водоворот роскошной, кутежной жизни. Ни в какой иной среде в Москве они и не могли бы получать заказов, но иногда им приходилось считаться с закоренелым атавистическим

---

[1] Моя гробница *(фр.)*.

[2] Вечеринка в саду *(англ.)*.

кулачеством расчетливого и наряду с тем безмерно расточительного купечества. «Это было то время, когда я Врубеля в рублях держал...». Я уже привел выше эти весьма характерные слова одного купца-мецената. Это «держание в рублях» явление было нередкое, но все же эти рубли платились, и то хорошо для художников, из которых многие нуждались и часто жили впроголодь.

Не будучи зачисленным в разряд художников, я, с другой стороны, был представителем иной среды, иного «класса», а в то время разграничение между купеческим и дворянским сословием соблюдалось еще строго, столь же в силу бытовых традиций, сколь и в силу директив свыше.

Первое было до известной степени понятно. Старая культура с ее навыками, обычаями, бытом была иной по тональности и диапазону, чем новообразующаяся — интересная, но еще весьма сумбурная, неустойчивая и во многом сбивчивая и парадоксальная в своих проявлениях.

Но второе было ошибкой столь же в социальном, сколько и в политическом отношении, и ошибкой чреватой тяжкими последствиями. В момент политического кризиса затаенная обида, горечь и озлобленность сказались ярко. Вспоминалось, что даже на большие официальные балы московского генерал-губернатора вел. кн. Сергея Александровича купечество не допускалось (исключение составляли две красавицы-сестры — М. К. Морозова, типа портретов Рубенса, и Е. К. Вострякова, в стиле английских портретов: говорили, что обе были побочными дочерьми полицмейстера Козлова).

Озлобленность купечества на дворянство получила яркое выражение в знаменательной и непростительно грубой речи старшего из братьев Рябушинских во время революции, в которой он отпраздновал с явным злорадством тризну по дворянству, имеющему быть смененным купечеством, «солью земли русской». Все, что было сотворено русским дворянством на протяжении веков на этой русской земле и для нее, — было забыто или обойдено молчанием.

Но популярность, личное обаяние, простодушие и бесконечная доброта моего отца были столь велики, что в его отношениях с купеческим миром не только все сглаживалось и забывалось, но он в этой среде всегда был желанным гостем, правда, в среде, им самим ограниченной. Конечно, в данном случае играли роль и его особое положение как бывшего первого избранного Москвой всесословного городского головы, и вся его деятельность, и популярность как коренного москвича. В силу этого, а также в силу моего личного живого интереса к искусству, в свою очередь интересовавшего любителей искусства в купеческой среде, и я был их желанным гостем, скорее, в виде исключения, и пользовался большим радушием.

У моего отца до старости сохранилось какое-то необычайно свежее, почти юношеское любопытство к новым, интересным явлениям жизни; он любил посмотреть, что кругом делается, заглянуть в чужую жизнь.

Таким интересным явлением был вновь выстроенный дворец, огромный, необычайно роскошный, в англо-готическом стиле, на Спиридоновке — богатей-

шего и умнейшего из купцов Саввы Тимофеевича Морозова, тоже крупнейшего мецената. Я с отцом поехал на торжественное открытие этого нового московского чуда, водруженного на месте снесенного прелестного особняка знаменитой семьи Аксаковых, светоча русской старой культуры.

На этот вечер собралось все именитое купечество. Хозяйка, Зинаида Григорьевна Морозова, бывшая ткачиха, женщина большого ума, с прирожденным тактом и нарядной внешностью, ловкая, хитрая, острая на язык и не лишенная остроумия, равно как и художественного чутья, с черными умными и вкрадчивыми глазами на некрасивом, но значительном лице, принимала с поистине королевским величием, вся увешанная дивными жемчугами.

Тут я увидал и услышал впервые молодого в то время, еще довольно застенчивого Шаляпина, тогда только восходившего светилу, и Врубеля, исполнившего в готическом холле отличную скульптуру из темного дуба, и большой витро «Фауст с Маргаритой среди цветов». В этих работах чувствовалось тончайшее проникновение в стиль эпохи. Все же этот витро с Фаустом, где изумительно красиво были исполнены белые лилии, я любил гораздо менее других произведений мастера. Что-то в нем было от афиши Муха, от влияния которого он скоро отделался (венгерский художник, тогда славившийся). Среди блестящей публики Врубель тогда мне показался очень скромным и растерянным. Это была первая моя встреча с этим замечательным человеком, о котором подробно скажу ниже.

На почве интереса к искусству я с Саввой Моро-

зовым довольно близко познакомился. Он пригласил меня в свое имение Горки (где жил и умер Ленин). Грубый по внешности, приземистый, коренастый, с лицом типичного калмыка, Морозов поражал меня блеском ума и богатством заложенных в нем возможностей. Наизусть он цитировал целые страницы поэтов, обожал театр, и щедрой рукой сыпал деньги на устройство нового первоклассного художественного театра, которым славилась Москва. В нем были данные и дарования, которые могли бы сделать его схожим с Лоренцо Магнифико Медичи (при столь непохожей на него внешности), если бы он остался крупным дельцом и промышленником и наряду с этим меценатом, располагающим огромными средствами. К сожалению, его погубили и довели до самоубийства политика и увлечение крайне левыми течениями и идеями.

Иного, более старомодного склада, тоже московский меценат, — был милейший добродушнейший Павел Иванович Харитоненко, очень любивший моего отца.

Я довольно часто бывал у него в его роскошном особняке за Москва-рекой, где все было на широкую ногу, добротно и довольно безвкусно.

Харитоненко обожал французскую живопись, но презирал современное искусство и считался в художественном мире «vieux pompier»[1]. Он тратил огромные деньги на крошечные Месонье, потолок его гостиной был расписан Фламэнгом. Увлекался он и пейзажами барбизонцев и лишь под конец жизни стал приобретать и русскую живопись.

---

[1] Букв.: «старым пожарным» *(фр.)*.

Хотя к его собранию живописи передовые меценаты относились несколько свысока, но искренней, интимной, любви к картинам «для себя» в нем было больше, чем у них, и я очень ценил в нем эту искреннюю, подлинную любовь к своим приобретениям. Под конец жизни она вся излилась на собирание древних русских икон, которым увлекалась, более его самого, его жена Вера Андреевна.

Незадолго до революции Харитоненки пригласили меня в свое имение Натальевку Харьковской губ., чтобы полюбоваться прелестной церковью, выстроенной в парке как священное хранилище целого музея изумительных икон древнего письма лучшей эпохи.

Такую любовь к своему детищу — коллекции икон музейного достоинства, менее религиозно-сердечную, но более научно-углубленную, мне пришлось встретить у большого коллекционера Ильи Семеновича Остроухова, о котором подробно (он этого заслуживает) расскажу ниже.

У Харитоненки я впервые познакомился с бывшим послушником Афонского монастыря и начинающим быть знаменитым художником Малявиным. Он писал большой портрет Павла Ивановича с сыном, писал он его странным способом, так как натурщики были нетерпеливые. Зарисовывая отдельно нос, глаза, рот, характерные особенности, он по этим документам составлял портрет на холсте. Вышло довольно неудачно.

Из роскошной гостиной с золоченой мебелью Обюссон, через залу, где на изысканном вечере, на эстраде, убранной цветами, танцевала прима-балерина Гельцер, Харитоненко, по желанию моего отца, раз про-

вел его и меня к своей матери, никогда не показывавшейся в обществе.

Сморщенная старушка, в черном повойнике, живой портрет Федотова или Перова, пила чай за своим самоваром в довольно скромной спальне с киотом и портретом рослого крестьянина в длиннополом сюртуке, ее покойного мужа, умнейшего сахарозаводчика и филантропа, создавшего все состояние Харитоненок.

Не забуду этого впечатления и контраста, меня поразившего. В этом была Москва и два исторических момента ее жизни, две эпохи. Многое болезненное, несуразное, сумбурное, но любопытное и значительное объясняется этим контрастом, этим переломом, не органическим, но молниеносно быстрым, чреватым большими опасностями от перехода одной установки жизни к другой. Новое поколение передового купечества вливалось в общественную жизнь, отрываясь от старого быта и традиций, в погоне за культурой Запада, с подчас искренним стремлением к новейшим ее достижениям.

Несмотря на все это любопытное меценатство, у москвичей купеческого сословия (в дворянстве оно не наблюдалось, да и не могло развиваться в силу разницы материальных возможностей и косности во вкусах и традициях) не ощущалось благоприятных жизненных флюидов для выращивания и серьезного углубленного развития художественных сил, по крайней мере в области изобразительных искусств.

Они проявились в сфере очень специальной, которой суждено было сыграть большую роль, а именно в сфере декоративных работ при театре.

Театр, к которому в Москве во все времена наблюдалось большое влечение, занял в художественной жизни того времени совершенно исключительное место. На глазах (в детстве я любовался добросовестно-скучными декорациями Вальса) произошла ломка всех устаревших традиций в постановках оперы и балета, в костюмах и декорациях, и работа в театре стала национальным делом, поистине крупным, весьма самобытным и имеющим международное значение. По сравнению с русским театральным искусством Запад оказался весьма отсталым. Каждая новая постановка была для меня художественным праздником, и я гордился за русское искусство, гораздо менее меня радовавшее на выставках, усматривая именно в этой сфере наиболее свежие подлинные достижения подлинно русских талантов. Театр много дал для русского искусства, но многое отнял у «чистого» искусства.

Хотя в секторе, противоположном тем, в которых либо культивировалось подражательное Западу искусство, либо последними весталками поддерживался огонь на жертвеннике передвижничества (искусство сюжетное, порабощенное социальной идеологией и ограничивавшееся жанровыми сюжетами, обычно скучное и унылое в смысле живописном, хотя некоторые художники первой эпохи передвижничества и достигали изумительной выработки, подобной мелким голландским мастерам), наблюдался культ национально-русского, но, к сожалению, — это «русское» было псевдонациональным и псевдорусским.

Такого рода деятельность по воссозданию русского национального стиля была в мое время сосредоточена

в двух главных центрах. Одним центром было Абрамцево, имение Саввы Ивановича Мамонтова, другим было имение Талашкино, Смоленской губ., княгини Марии Клавдиевны Тенишевой.

В силу моего недоверия к художественной продукции в псевдорусском стиле, я уклонялся под разными предлогами от повторных любезных приглашений княгини Тенишевой приехать к ней в Талашкино. Кривить душой я не хотел, и могу откровенно признаться, что никогда не кривил в оценке произведений искусства, быть может, и навлекая на себя подчас обиды всегда столь самолюбивых художников и коллекционеров, и не хотелось мне обижать Тенишеву, всегда так мило ко мне относившуюся.

По прекрасному изданию с репродукциями в красках талашкинских работ, исполненных в мастерских под руководством княгини, мне подаренному последней, наряду с некоторыми скатертями, все же очень тонко и со вкусом исполненными, я ознакомился подробно с искусством Талашкина и увидал, что не ошибался.

Жалею, что мне не удалось побывать в Абрамцеве, но лично с Саввой Ивановичем я встречался нередко и чувствовал большое влечение к этому самобытному и крупному и талантливому человеку.

С княгиней Тенишевой я часто встречался в Париже уже после разгрома всех ее талашкинских художественных учреждений, на закате ее яркой и интересной жизни.

Это была одна из самых незаурядных женщин, с которыми пришлось мне в жизни встретиться. Неустойчивого и даже несколько взбалмошного нрава,

широко образованная и начитанная, властолюбивая, с большими запросами и, безусловно, с искренней любовью к искусству, она была не только выдающейся меценаткой, субсидирующей лучший художественный журнал «Мир искусства», собиравшей картины русских и иностранных мастеров, помогавшей щедро художникам, но и крупной общественной деятельницей и, кроме всего этого, серьезной работницей в искусстве в очень специальной области. Она очень основательно изучила историю и технику эмали и специализировалась в работах по эмали.

— Я вам покажу, — сказала раз мне Тенишева, — один предмет, который дороже всех у меня имеющихся. Я бесконечно тронута, что Археологическое общество мне его подарило, — это уник, поистине почетный дар. Знаете, что это такое?

Это был черепок вазы с эмалью, местами сохранившейся и чудесной по цвету. Ни один археолог не мог определить даже приблизительную эпоху с лица земли исчезнувшей бесконечно древней культуры, от которой сохранилась в недрах земли разбитая ваза с той утонченной эмалью, секрет которой был утрачен, и над которой Тенишева билась годами в своей лаборатории.

Серьезное и любовное отношение к своей сложной работе этой, блиставшей своими туалетами, своей нарядной внешностью, своими выездами, — в то время как она в качестве супруги комиссара русского отдела на международной Парижской выставке принимала весь Париж в своем роскошном отеле, — было весьма почтенно и не носило никакого любительского характера. За свои заслуги перед искусством

она была избрана почетным членом общества Осеннего салона.

Но, лишенная вкуса, она, к сожалению, никогда не смогла применить своих глубоких познаний и подлинного мастерства для осуществления какого-либо выдающегося художественного произведения.

Невозможность восхищаться ее произведениями и еще менее взятым ею направлением, как вдохновительницы и руководительницы крупного талашкинского дела, столь дорого ей стоящего, несколько стесняла меня при личном контакте с Тенишевой, но беседы об искусстве с ней были всегда весьма интересными, и ее суждения, резкие и часто пристрастные, являлись обычно точкой отправления для самых живых споров, которые я любил, ценя ее ум и остроумие, а очень русская душа ее была для меня привлекательна. О многом мы грустили и многое мы оплакивали вместе на развалинах наших, во многом соприродных, жизней.

Княгиня Тенишева могла бы сыграть очень большую роль в жизни искусства в силу недюжинной своей натуры, природной талантливости, организаторских способностей, огромных средств ее мужа и, наконец, в силу желания играть таковую роль, яркую и значительную, если бы уклон, и далеко не благополучный, в сторону увлечения псевдорусским, национальным стилем не продешевил ее кипучей деятельности.

С грустью надо заметить, что мало кто из деятелей в России перенес столько разочарований в людях, столько обид, столько неблагодарности и интриг, как эта женщина. Революция и преступные дей-

ствия ею облагодетельствованных питомцев довершили трагедию ее жизни, отравили ее сердце болезнью, которая свела ее в могилу. Она оставила городу Смоленску прекрасный музей, со всеми собранными ею сокровищами искусства русской старины, судьба этого музея, в который она вложила свою душу, немало содействовала преждевременной ее кончине.

Мамонтов был человек бурный, и такой же бурной была его личная и общественная жизнь и его деятельность крупного мецената.

Купец, кулак, самодур, и в полном смысле самородок, он был богато одарен умом и талантливостью.

В его художественной деятельности огромную роль сыграл художник Поленов. Барин, европейски образованный, много видевший, много путешествовавший и весьма культурный.

Эти два человека друг друга восполняли. Один — человек темперамента, интуиции, огромного размаха, со своим «моему нраву не препятствуй» и большими средствами. Другой — мягкий, очаровательный, тонкий, менее от природы талантливый, но культурой своей восполнявший многое, чем природа его не наградила.

Писал он приятные, тонко прочувствованные пейзажи, прелестные уголки Москвы и святые места Палестины, которые он все посетил с набожным чувством и которые он честно и иногда удачно запротоколировал. Не лишены и мастерства его скучноватые, академические композиции («Христос и грешница»). Реалистические, непретворенные, конечно, но с несомненными живописными качествами.

Любил он Россию всей душой и был центром особенного художественного мира. Поленов сильно влиял на Мамонтова, «обтесывал» его и пополнял то, что, за отсутствием наследственной культуры (отец Мамонтова был крестьянином), недоставало Савве Ивановичу.

Имение Абрамцево близ Москвы, по Ярославской ж. д., в котором Поленов и Мамонтов с окружавшими их самыми талантливыми художниками (Серовым, Коровиным, Головиным, Врубелем, Васнецовым, Нестеровым и др.) проводили лето, стало одно время самым живым художественным центром. Ставились живые картины, писались этюды с натуры, делались зарисовки в альбоме, находившемся в распоряжении всех художников и хранившемся как драгоценная память у дочери Мамонтова.

Мамонтов умел разжигать своим темпераментом художественную страсть у молодых тогда его окружавших художников, умел веселить, воодушевлять, забавлять и увлекать разными затеями, пока сам не затеял великое дело, основав свой театр (10 января 1885 г. в Камергерском переулке в Москве) под названием Частной оперы, для прославления своей любовницы г. Любатович, певицы, разрушившей его семейную жизнь.

Еще ранее, в доме у себя в Москве, Мамонтов ставил любительские спектакли («Снегурочка» Островского) необычайной красоты, в театре же его деятельность была опьяняющей и блестящей. Тут была и свежесть затеи, и новизна и чуткость, талант и очень широкий диапазон. Привлекались лучшие силы, знаменитые итальянские певцы, тратились огромные

деньги, заказы декораций и костюмов привлекали лучшие русские художественные силы, перешедшие впоследствии на служение императорским театрам (Коровин, Головин, Васнецов).

Наряду с этой интенсивной художественной жизнью была и жизнь разудалая, веселая, кутежная, с ресторанами, винами, цыганами, тройками, на широкий московский лад, во многом повредившая Врубелю, которого надо было беречь как некую редчайшую ценность особого масштаба, иного, чем все остальные.

Наряду с живописью, в Абрамцеве процветало и прикладное древообделочное и гончарное искусство, под руководством Поленова, собиравшего по всей России образцы изделий кустарей из народа. Под руководством Поленова сочное, своеобразное, талантливое народное искусство перевоплощалось в некий заурядный «поленовский» стиль, меня мало прельщавший, но все же неизмеримо более художественный, чем стиль Глобы — директора московского Строгановского училища, зараженного нестерпимой безвкусицей в лженациональном стиле. При подчас хорошей технике, при наличии отличного материала, пред лицом чудесных образцов старинного искусства, изготовляемые в этом роскошно обставленном училище предметы прикладного искусства оскорбляли глаз и русское чувство своим насквозь фальшивым стилем. Строгановское училище казалось мне всегда чем-то худшим, чем могила, оно было источником заразы, широко распространяемой и губительной. Жаль было больших средств, которые на него тратились.

Такой же фальшью дышало творчество художника Малютина, к несчастью, водворившегося в Талашкино у кн. Тенишевой и сильно повредившего ей в ее искреннем служении русскому искусству.

Жалко было видеть, как под влиянием того же увлечения псевдорусским «национальным» стилем продешевлялось творчество таких талантов как Врубель, призванный исполнять заказы по росписи балалаек, ларцов и разных предметов кустарного типа из дерева, что меня всегда огорчало за него.

Не избежал и Мамонтов этого влияния, хотя в его гончарной мастерской у Московской заставы, где он жил после денежного краха и разрыва с семьей, исполнялись мастером Фроловым, под его наблюдением и по его указаниям, прекрасные гончарные работы с благородными поливами со скульптур Врубеля, которыми я очень любовался и некоторые из которых я приобрел.

Я любил навещать старика Савву Ивановича в его скромной мастерской у Заставы (где я заказывал все работы для устраиваемой мною выставки «Современное искусство» в Петербурге, о которой скажу ниже). В память имения Абрамцево, эта гончарная мастерская, где и жил Мамонтов, носила то же название. Мамонтов был в то время трагической фигурой. По приговору суда (его обвинили, не знаю справедливо или нет, в растрате денег Ярославской ж. д., председателем правления которой он состоял), он был лишен всего большого состояния и всех любимых собранных им произведений искусства. Он был в опале, потому бедного старика особенно трогал и всякий знак внимания, всякое посещение, и радовало его,

когда ценили его работы, которые и в старости увлекали его. Все так же он разгорался и оживлялся, когда речь шла о любимом его искусстве. Любил он рассказывать об интересной своей прошлой жизни, о театре, интересовался художниками и выставками, сам редко где показываясь, любил он и похвалиться своей ролью покровителя всего молодого, нового и свежего в искусстве и, со свойственным ему темпераментом, всячески ругал отсталых, косных, ничего не смыслящих в подлинном таланте официальных представителей художественного мира, жюри, судей, руководителей и вершителей судеб.

Ярким эпизодом в этом отношении явился инцидент на Новгородской выставке, для большого павильона которой были заказаны, по совету Мамонтова, большие панно Врубелю. Последние «за декадентство» были отвергнуты жюри. Пришедший в негодование Мамонтов на свои средства немедленно выстроил отдельный барак, где и выставил эти большие панно, весьма талантливо исполненные («Алеша Попович» и «Царевна Греза»).

Увлечение национально-русским, вне театра, где русский дух получал в чудесных постановках наших опер и балетов блестящее оформление, давало, как уже указал, в общем печальные результаты. Нарочитость, литературность в живописи, часто мишурная безвкусица, доходившая до дешевки, неумелая подражательность великому народному, подлинному искусству были нередко оскорбительными.

Характерным примером псевдонационального, надуманного, ходульного русского стиля было творчество Малютина (к сожалению, бывшего в фаворе у

кн. Тенишевой). Продукция его была, главным образом, декоративного порядка и применялась к прикладному искусству. Последнее в мастерской Талашкина выручало ткацкое искусство (скатертей), тонко и мастерски исполняемое деревенскими бабами.

Очаровательный художник, увы, рано умерший, Рябушкин являлся исключением как творец подлинно русского искусства, не говоря о крупной фигуре Нестерова (о котором будет подробно сказано ниже). Выдающимся представителем национального русского искусства был И. Я. Билибин. Несомненно большой мастер в графическом и демонстративном искусстве (в серии народных сказок и былин), он был и художником сцены.

Как это ни странно, в его чрезвычайно аккуратно, протокольно-внимательно по историческим документам исполняемых работах, он со своей суховатой техникой был сродни немецкому искусству. В расцветке, впадая в пестроту, он не проявлял подлинного живописного дара. Его искусство было более почтенно, чем вдохновенно, но нельзя не отметить у Билибина большой изобретательности и фантазии в композициях разного рода.

Но, несомненно, самой яркой фигурой в секторе национально-русского искусства был Виктор Васнецов. На нем я остановлюсь подробнее.

— Ну, какой я художник? Я просто маляр, — с довольно безвкусной рисовкой говорил о себе прославленный Виктор Васнецов. (Брат приятного пейзажиста с особой техникой Аполлинария).

Но достаточно было немного знать его, чтобы не

сомневаться, что никакого фрейдовского комплекса (самоуничижения) у него, конечно, не было. Да как он мог не считать себя выдающимся? Слишком много курилось вокруг него фимиама, начиная с прославлявшего его Саввы Мамонтова, выстроившего для него лично огромную мастерскую в своем имении Абрамцево, где, наряду со многими другими картинами, писались знаменитые богатыри, сидящие на конях абрамцевской конюшни.

«Большому кораблю — большое и плавание». Плавание, выпавшее на долю Васнецова, было на редкость большое. Кому в наше время посчастливилось получить такой почетный заказ росписи стен огромного, роскошнейшего Владимирского собора в Киеве и икон иконостаса — работа, давшая славу Васнецову. Как скромен в сравнении с этим был заказ Врубелю в небольшом Кирилловском монастыре в Киеве, так чудесно им исполненный.

Нельзя отнять у Васнецова и фантазии, и умения, и размаха, и даже частично вдохновения, сменявшегося подчас надуманностью. А, главное, надо признать полностью не только серьезное, но даже набожное отношение Васнецова к своей религиозной живописи. Он всегда молился перед началом работы, а это показательно. В этом он держался великих традиций наших иконников. «От видимого, молясь перед работой, я переношусь к невидимому», — говорил Рублев. Да и внешность Васнецова, с его узкой длинной бородкой святителя, вторила его подлинной религиозности.

Но так ли уж был велик «корабль», как велико было «плавание»?

Главное, основное и роковое неблагополучие в религиозном искусстве Васнецова было противоестественное сочетание иконописного стиля с натурализмом, что внесло фальшь, неувязку и являлось органическим пороком его религиозной живописи, губило ее значительность, художественную цельность и ценность. Личного стиля Васнецов был не в силах выработать (у Врубеля он был*).

Когда я посетил в Москве мастерскую прославленного художника с неловким чувством необходимости высказываться, я пришел в восхищение от первоклассных икон лучшей эпохи (Новгород, XVI век), которыми она была заставлена.

«Как можно так писать, когда любуешься такими сокровищами или, вернее, к чему же сводится культ таких сокровищ и понимание их значения и красы, если так пишешь, — подумал я, — какое художественное недомыслие, отсутствие чутья и проникновения».

Не всегда удачно проплывал Васнецов в своей живописи и между Сциллой слащавости и Харибдой ходульности. Первой не лишена и самая значительная в соборе фреска Богородицы (приятной, вдумчивой и миловидной женщины) с красивым мальчиком (более чем Св. Младенцем), взмахивающим руками. Близкое соседство изумительной Оранты на Нерушимой стене в Софийском соборе в Киеве невыгодно для этого произведения Васнецова. Ходульностью отмечены его знаменитые богатыри, грозная Святая Оль-

* «Мне слышится интимная национальная нота, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Эта музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада». (Из писем Врубеля).

га и немало другого, да и в сентиментальной «Аленушке» немало перетянутости.

В живописи как таковой, пестрой расцветке без углубленного и связывающего общего тона, Васнецов не больше многих других наших живописцев заплатил дань неблагополучному уклону русской живописи определенной эпохи, столь далекой от того, что так облагораживает живопись Франции, не говоря о старых мастерах.

Несколько базарной пестротой грешило многое и в его постановке столь глубоко мистической оперы, жемчужины русской музыки, «Град Китеж», требующей иной тональности, другого духа и стиля, — больше претворенности.

В Падуе, перед фресками Джотто и Мантенья, во Флоренции, перед фресками Беато Анжелико, перед нашими необычайной высоты фресками Новгорода, лучше о Васнецове не думать, но все же, снижая мировые масштабы, надо признать, что он внес посильную и не столь маловажную лепту в русское искусство, в определенный, во всяком случае, отрезок времени.

Указанная мною сбитость с определенного пути, при увлечении национально-русским, получившим лишь на сцене блестящее оформление, — весьма показательна. Если считать по праву величайшим русским искусством, ценнейшим в мировом масштабе и являющимся нашей национальной гордостью, — нашу иконопись, то за неимением у нас гения Джотто, явившимся переходным этапом в своем вдохновенном новаторстве после иконного стиля Италии, и за

неимением гениев Ренессанса, расшатанность в поисках своего родного искусства становится понятной. Со всеми компромиссами, неумелыми заимствованиями оно представляло собой гибридное и часто фальшивое искусство. Врубелевский вдохновенный гений, частичные достижения Нестерова внесли индивидуальный элемент, не упрочив за собой соборного начала, могущего подвести общую основу для подлинного русского национального искусства.

Некоторые примеры, конечно, не исчерпывающие содержания пестрой картины, которую представляло собою меценатство в России (я не касаюсь страсти коллекционерства антикварного характера — эклектического, непоказательного для моей темы), дают мне, кажется, уже ясное представление, по каким путям оно шло. По путям, а не по пути — и в этом был его основной дефект. Крупный меценат Лоренцо Магнифико Медичи, arbiter искусства, мудрый, весьма просвещенно-утонченный был неким «дуче» искусства Италии своей эпохи, сочетавшим культ античного искусства, вскормившим Возрождение, с покровительством всех новых устремлений и талантов, его окружавших, и благодаря его покровительству расцветавших. Он, наряду с папой, давал тон, вторили ему многие, и церковь, и аристократия, и высшая буржуазия. Все движение сосредоточилось на культе своего родного искусства, растущего из глубоких национальных корней греко-итальянских, в своем родном ему климате.

Во Франции, «свое» искусство («l'art et g énie française») шло и развивалось также своим путем, издавна и неукоснительно. Сколько оно ни находилось бы под

иноземными влияниями, как бы оно ни эволюционировало, каким бы многообразным оно ни было, с его взлетами и падениями, исканиями и заблуждениями, даже отравленное ныне снижающими его темными силами, оно носило и носит специфический французский характер. Эстетические, живописные традиции его заметны во всем.

Французы, со свойственной им национальной гордостью и сознанием (часто преувеличенно-шовинистическим) своего превосходства, питаются культом своего родного французского искусства, покупая его почти исключительно, не жалея денег, любя его и всемерно его превознося. Среди бесконечного числа собирателей предметов искусства, от мала до велика, весьма трудно найти покупающих иностранных мастеров, разве великих классиков итальянцев. В этом русле течет вся художественная жизнь, воспитание и обучение. Le goût français[1] (столь ныне развращаемый) считался и считается неким абсолютом, на который ориентировалась жизнь во всех ее проявлениях.

У нас, в связи со многими причинами историческими, со столь неровной кривой культуры, получилась «сбитость с толку» и некоторое, нам, к сожалению, слишком свойственное, самоунижение, недооценка или просто непростительное незнание своего, поражающее даже иностранцев, эту сбитость с толка всемерно увеличивавшее.

Это одна сторона.

Другая сторона — это неумелое, внешне дилетантское, дешево-сентиментальное, поверхностное об-

---

[1] Французский вкус *(фр.)*.

ращение со своим родным, недостаточно вдумчивое отношение ко всему подлинному и великому, серьезному, в мировом масштабе значительному, чем богато наше прошлое.

Было бы несправедливо не воздать должное интересу, проявленному, как мы указали, в последнее время лишь (и не так уж задолго до революции, которая смела и загубила все начинания) к народному искусству. Кустарные выставки, где выставлялась продукция народного творчества всех русских губерний, Музей кустарных изделий в Москве, заказы красивых мережек, скатертей были явлениием очень отрадным, но все это носило все же несколько любительско-сентиментальный характер с культом «пейзанства». Между тем, применение бесценных талантов наших кустарей из народа, к которым был проявлен несомненный интерес (гр. Бобринский составил ценное собрание кустарных изделий и воспроизвел их в хорошем издании), могло бы и должно было пойти по иным путям — и более серьезным, и широким, чем те, по которым оно шло, в предложении магазинного рынка, удовлетворяющего спрос обывателя, покупщика елочных сувениров, забавных пустяков или иностранцев, приобретающих «забавные вещички в русском стиле» (об извращении этого «русского стиля» я уже говорил выше).

Показателен также пример с исключительным по драгоценности и не имеющим равного в Европе Лукутинским производством лаковых изделий. Только древний Китай мог дать что-либо подобное по драгоценности фактуры и качеству лака.

Если в деревообделочной области все свелось, глав-

ным образом, к производству шкафчиков, скамеечек, коробочек, балалаек и пасхальных яиц, в чеканке металла — к безвкусным окладам для любительски исполненных икон, в области вышивок (столь изумительных в древней России) — к узорчатым салфеткам и покрывалам, то великие лукутинские мастера, могущие исполнять тончайшие произведения искусства (если бы были руководимы художниками и использованы достойными заказчиками), призывались к исполнению на шкатулках безвкусных троек и нарядных боярышень (под русский стиль) с переливчатыми яркими цветами кумачовых рубашек ямщиков и сарафанов*.

Париж, Петербург (с культом петровской эпохи XVIII в.) и Москва родное древнее искусство тянули в разные стороны, отсюда разные направления вкуса и мысли в искусстве. Серьезное и прихоть, дилетантизм и баловство, искреннее увлечение и мода, рутина, подражательность и дерзкое новаторство шли у нас рука об руку. Отсюда эксцессы и блуждания, смелые попытки одиноких, антагонизм противоположных западных и русских веяний, озадаченность, растерянность, компромиссы, ирония критики, разнобой и угрюмый, ворчливый консерватизм Академии.

Все это было отчасти понятно и печально, как и многое, печальное и понятное, было у нас, но все же, наряду с заблуждениями, путаницей, ошибками,

---

* В Советской России широко использовано лукутинское мастерство, изумляющее на международных выставках иностранцев. Сюжеты: Ленин на митинге, комсомольцы за работой и пр.

безрассудными увлечениями в эту эпоху было столько напряженности и интереса в сфере художественной жизни (не говоря о жизни театральной, исключительно интенсивной и радостной), столько сил, энергии и средств на нее шло в среде меценатов, какими бы они ни были, подчас сумбурными, до озорства смельчаками, наивно увлеченными, подчас и подлинно талантливыми и чуткими, — столько было жизни и темперамента во всем этом, что все же невозможно не почитать эту эпоху как за необычайно любопытную и для русской природы показательную. Во всяком случае, она не была сонной и мертвой, а на редкость живой в своих многообразных проявлениях и со столь яркими талантливыми личностями, по своему разумению искусству служащими.

Во что бы все в конце вылилось, трудно сказать. Театр и архитектура (а за последнее время в России можно было насчитать немало первоклассных культурных архитекторов, прекрасных рисовальщиков с хорошим вкусом и направлением), а также превосходные художественные издательства дали уже большие конкретные достижения, но многое бродило еще, сбивалось с пути и устремлялось, как я сказал, в самые разные стороны под влиянием самых разных течений.

Одно увлечение, серьезное и весьма отрадное, стало выявляться за самое последнее время перед революцией — увлечение собирательством, на базе серьезного изучения, русской древней иконы. В этой области национально-художественное сознание могло бы обрести богатый источник, могущий питать искусство подлинно русского и великого стиля, если бы в момент этого увлечения у нас, в национальной Рос-

сии, жившей под знаком креста, а не пятиконечной звезды, не произошел всесокрушающий срыв национальной жизни.

При большевиках изучение икон и церковной росписи в силу неутомимой работы группы лиц (знатоков и работников по реставрации и расчистке стенописи) не замерло, но это величайшее русское искусство, на почве антирелигиозной и на базе интернационала, стало лишь материалом для мертвого изучения, если не впрямь предметом сбыта за границей (разбазаривание икон), а не источником для вдохновения и руководства в русском творческом, художественном, национальном деле.

На предыдущих страницах, на некоторых примерах деятельности русских меценатов — русских купцов, — показано, как они, эти купцы-меценаты, про которых принято было выражаться, что они «чудят» или еще грубее «с жиру бесятся», как они по-разному подходили к делу служения искусству. Честь и слава тому же купечеству, что именно оно и пробило заросший путь к этому кладезю художественной радости, ибо оно в первую голову увлеклось иконой русской.

Мы много раз приводили слово «увлечение», свойство исто русское и особливо в среде купечества, в силу своей особой психологии, являющейся результатом кризиса, испытываемого в этом сословии. Этот кризис, болезненный и интересный для близкого изучения, был обусловлен, как я сказал, резким переломом, отходом от старого и жадным устремлением к новой культуре.

Но то, что имело место в жизни купеческого сословия, не является ли это неким микрокосмом по

отношению к историческому процессу всей России, всего русского народа, круто изменившего фарватер на своем великом пути, переброшенного из одной культуры в другую, от одного, не вполне отошедшего, и до другого, не вполне дошедшего.

Это неустойчивое положение в искусстве, с его столь разными устремлениями, направлениями, вкусами, со своим «западничеством» и со своей «русскостью», — не являет ли собой ясный результат нашей общей неустойчивости и атавизмов у нашего, когда-то сбитого с толку народа? Разве не показательно, как горячо обсуждалась у нас тема о национальном искусстве, подвергавшемся идейной травле петербургских западников, снисходительно, иронически относившихся к «московско-русскому» искусству и его жрецам, в свою очередь презиравшим петербуржцев-западников, европейцев за их культ всего иностранного и презрение к русскому.

А если ко всему сказанному прибавить свойство русского беспокойного нутра с его исканиями, столь противоположного конструктивности, четкости, конкретности мыслей французов (не без основания похваляющихся латинской ясностью ума), то многое в судьбах нашего искусства становится ясным.

Нет у нас и солнца Италии, столь четко и ясно очерчивающего формы Божьего мира и столь радостно его освещающего: отсюда и конкретное, ясное ее искусство.

Чрезвычайно сложна, богата и в высокой мере талантлива русская природа. Не наша вина, что все нам дается не легко, чтобы вобрать в общее русло все то, что у нас так «обильно» и «без порядка», о чем

мы признались сами некогда варягам. При огромных и, как ни у кого, легких достижениях в единоличном творчестве, при столь же беспорядочной и сложной жизни (Мусоргский, Бородин, Врубель и др.).

В общем процессе нашей художественной культуры все вышеуказанное выявляется ярко. В этой неконструктивности, в этом разброде много досадного и вредного, но и много любопытного, неожиданного, занятного и даже милого нашему сердцу, как и мил наш «неконструктивный пейзаж», столь не похожий на сады Ленотра.

Люди, стоявшие близко к искусству, у нас, в силу совершившегося срыва, находятся в совершенно особом положении. Откинутые на другой план, они видят уже издали, что было рядом. Сегодняшнее почти (так все было недавно) стало уже давним, близкое — дальним, совершающееся на глазах — совершившимся и оконченным, действительность сразу внезапно стала историей. Мы не живем в эпохе, а стоим на рубеже двух эпох, причем одна закончена. Лист истории нашего искусства перевернут, и часы истории пробили новый час.

Потому мы в состоянии уже, с дальним и прощальным взором на прошлое, подводить итоги, синтезировать и высказывать суждения, мнения, а не только впечатления. Это не только право, но и обязанность всех, кто были свидетелями вчерашнего, ставшего прошлым для «новой смены». Такое исключительное положение нас, стоящих на некоторой исторической грани, мы обязаны использовать в качестве живых свидетелей только что на наших глазах бывшего, свежего в памяти, законченного и отошедшего.

В дальнейшем на этих страницах и будет уход в это прошлое, столь недавнее, с вызыванием призраков из этого недавнего прошлого, лиц ушедших, достойных быть отмеченными в жизни нашего искусства, и описанием некоторых лиц, хотя еще живущих, но более связанных с прошлым, чем с настоящим.

Но и автор этих строк более связан с прошлым, чем с настоящим; потому его жизнь с искусством на этих страницах будет проходить, как связующая нить через узорчатую ткань рассказа, жизнь с ее эпизодами, переживаниями и мыслями. В этой жизни есть тоже кое-что от истории прошлого, к ней и вернемся, пока что оставаясь в той же старушке-Москве.

Должен искренно признаться, как ни мило и дорого моему сердцу наше старое московское дворянское общество, все же в среде нашего передового купечества мне было веселее и интереснее. Уж очень много было переливчатых красок и тонов в этой новой, намечающейся, еще не оформленной, не осевшей культуре, столько в этой среде бродило, столько было любопытных контрастов, столько нового и свежего, при несомненно неприятных явлениях и даже определенно отрицательных, меня коробивших.

Зато в нашей среде все осело и так утряслось, что нередко склонялось ко сну и навевало сон.

Все же, если бы мне чудом удалось унестись в этот затонувший, как некий Китеж, уже давний исчезнувший мир и в виде привидения явиться снова в нем своим родным гостем, как бы я был рад увидать все таким, каким оно было и без изменений:

те же полутемные гостиные с семейными портретами, акварелями, миниатюрами и семейными реликвиями*, часто потертыми коврами и обивкой мебели, с их особыми запахами, трудноопределяемыми и слегка удушливыми, свойственными старому жилью.

Это были, конечно, не морозовские чертоги, но было во всем этом то, чего в новоотстроенных чертогах не было и быть не могло, и что тем более отсутствует в современных, бездушных, стандартных обстановках.

И что бы я дал, чтобы в этом чудесном полете в прошлый мир увидать ту же милую молодежь, сверстников, для которой я был Сережей, тех милых старушек, сидящих у лампы, в глубоких креслах, говоривших на особом изысканном наречии, столь же по-французски, как и по-русски, и любивших «une conversation» (беседу), а не пустую болтовню.

Инстинктивно, пожалуй, из подсознательного чувства некоего самосохранения я все более отходил от среды, в которой я вырос, несмотря на всю мою душевную привязанность к ней, к ее быту, с ее вековыми священными традициями, — отходил, так как отношение ко мне как к чудаку, не только живущему в искусстве, но и стремившемуся даже сделаться профессиональным художником, меня тяготило и подрывало во мне силы и веру в себя, в

* В воспоминаниях лорда Фредерика Хамильтона, проведшего в 80-х годах несколько лет в составе английского посольства в Петербурге, отмечено, что в частных домах в России, полных чудной мебели, бронзы, старинного фарфора, редко встречаются старинные картины, а все более семейные портреты. Замечание это верно. Современного искусства еще гораздо меньше.

правильность моего решения и даже в его законность.

Некоторые иронизировали, относились не всерьез к этому как ко временной блажи; другие морализировали и предостерегали от опасного, при моих будущих обязанностях гражданина и помещика, неверного и, впрямь, недопустимого шага и неодобрительно покачивали головой.

В добродетельнейшей и со строжайшими общественными и религиозными устоями и взглядами семье Самариных увлечение искусством для дворянина, представителя служилого сословия, с предопределенными судьбою обязанностями, считалось определенно прихотью и роскошью, не соответствующими этим моральным обязанностям. При этом некоторые члены этой семьи были далеко не лишены таланта, но что могло получиться при подобной ригористической, не допускавшей компромисса и давящей точке зрения?

Но один дом, сыгравший в моей жизни и в развитии во мне художественного вкуса и чувства большую роль, являлся исключением — это был дом Гагариных*, с которым я был тесно связан в силу старой дружбы нашей семьи с родителями моего лучшего друга жизни Николая Гагарина.

И в этом доме было, конечно, много давящего, косного, старорежимного, при том много космополитизма и мало русского. Князь Виктор Николаевич Гагарин был европейцем, живущим в Москве, к которой он как-то парадоксально питал сильную любовь и привязанность; возможно, более к своему чудесно-

* Князь Виктор Николаевич Гагарин, женат на бар. Будберг.

му жилью и подмосковному имению, чем к самому городу, а княгиня, немецкого рода, почти не говорила по-русски, но противовесом являлась необыкновенно живая, преисполненная темперамента очень русская природа Николая Гагарина. Он был бурливого, вулканического, неустойчивого нрава, с большими порывами, увлечениями, вспышками восторга и негодования, с мечтами и планами, часто утопическими, с приступами меланхолии, с некоторой неудовлетворенностью, как и у меня, от косности московского быта высшего общества, с порывами уйти и вырваться, и все же с достаточной долей сибаритства, чтобы не решиться покинуть в нем насиженного и удобного места.

Его культ красоты, чутье в искусстве и еще больше, чем непосредственное чутье, его наследственная культура вкуса, его повышенная музыкальность, и, главное, его чуткое понимание меня, моих переживаний и стремлений — были для меня бесценными.

Наряду с личной близкой дружбой с Николаем сам гагаринский дом был для меня постоянным местом художественной услады. Он представлял собой музей картин старых мастеров (пожалованных Екатериной II гагаринским предкам), бронзы, фарфора, серебра и мебели, заключенный в редкой красоты особняке стиля ампир.

В этом доме дышалось как-то особенно, пахло изысканными духами (специально выписанными из Берлина) и в то время, когда часами лились звуки любимых Николаем Шопена, Шумана и Скрябина, глаз отдыхал на всех музейных сокровищах, уютно заполнявших дорогие мне по воспоминаниям комнаты.

В гагаринском доме было что-то разнеживающее, обаятельное, но и в этой атмосфере, как и во всем окружавшем меня в Москве, не было того, что было необходимо в мои годы, чтобы быть «ganz ernst bei der Sache»[1], как выразился о Гебхардте мой дюссельдорфский собеседник, профессиональный художник, — не было серьезной рабочей обстановки.

Чтобы работать и учиться, нужно было порвать с дорогой старушкой-Москвой, вырваться в иную атмосферу, «сесть на другие харчи» и стать самим собой.

После окончания университета был решен мой отъезд в Мюнхен.

К жизни есть два друг другу противоположных подхода, и в связи с личными убеждениями, а также в связи с возрастом, энергией, пафосом, силами творческими и силами сопротивления, — определяется либо тот, либо другой.

Один подход — это приятие жизни, намеченной вам судьбой и средой, предуказанной известными устоями и традициями, существующим укладом, с атавистически передаваемыми из поколения в поколение и санкционированными нормами, принципами, догматами и чувством долга. Это путь приспособления и покорности. Человек в этом случае является звеном беспрерывной цепи поколений, блюстителем традиций.

Другой подход — это разрыв цепи и властное самоопределение и определение своего личного и

[1] Совершенно серьезным в деле *(нем.)*.

самолично избранного пути, нередко полярно противоположного уготованному традицией.

Первый путь удобнее, морально он обставлен большим одобрением, а потому он легче, безопаснее в силу гарантий от мучительных коллизий со старшим поколением, родительским авторитетом и средой.

Второй — путь риска, но дающий опьяняющее чувство личной свободы и пафос творческого, свободного выбора. Первый — путь органического слияния с жизнью уготованной, второй — путь построения жизни, переорганизованной по личному произволу.

ГЛАВА IV

— Куда лучше ехать — в Париж или Мюнхен? — с таким вопросом я обратился к моему бывшему учителю Леониду Осиповичу Пастернаку.

— Париж — это кипучий водоворот, Мюнхен — тихий, спокойный немецкий город, для многих, пожалуй, и скучный, но для учения он дать может много. Там умеют рисовать, а это главное, это фундамент. В Париже голову вскружат все новые живописные течения, да и сам город вскружит голову — шум, блеск и суета. Пропадете вы там, да еще будучи князем, увлечетесь светской, блестящей жизнью, а вам нужно быть учеником, ремесленником. Париж — это «женщина». Мюнхен — это «пиво», решайте сами, а помоему, лучше Мюнхен.

В таких приблизительно словах выражено было мнение, которое я воспринял как мудрый совет, быть может, и ошибочный, но он решил мой выбор.

Мюнхен встретил меня улыбкой чудной золотой осени и сразу обворожил меня. Чувствовал я себя как на крыльях, свободным, молодым, на переломе жизни, и солнечные дали сулили мне неиспытанное еще счастье художника, устремляющегося к заветной цели. Много дорогого сердцу и много тяжелого было позади, а впереди — все, вся жизнь!

У меня было рекомендательное письмо к русскому художнику Игорю Эммануиловичу Грабарю (его имя известно в России как историка искусства, давшего ценные труды, и как работника комиссии по реставрации церквей при большевиках), и с него начался мой контакт с той средой, в которую я вступил и в которой он сам стал для меня центральной фигурой.

В Мюнхене был русский уголок, свой, «наш» впоследствии, близ чудного Английского парка на Gisellastrasse и Königinstrasse в полупровинциальной части города Schwabing. Чудная тополевая аллея от Siegesthor вела в этот милый укромный и поэтичный квартал, ставший мне столь дорогим — моим Мюнхеном.

Когда говоришь, что любишь такой-то город, в котором живешь, то это всегда не точно. Любишь часть города, кусочек его, остальным можно любоваться, интересоваться, к нему привыкнуть, но «любить» можно то, что близко, созвучно, где вы вжились, где все для вас знакомо; улицы, дома, садики, лавки, в которых вас приветствуют как своего. Потому, попадая из своего угла в дальнюю часть любого города, испытываешь и щемящее чувство отчужденности, растерянности, и душевного холода, будто это другой город, дальний, с вами не связанный.

В огромном Париже это чувство «своего» и «чужого» особенно сильно.

Швабинг стал моим Мюнхеном. Временно взятую мастерскую на восьмом этаже я скоро сменил на хорошую (и все же необыкновенно дешевую в те счастливые времена) квартиру.

Перед большим окном зеленел парк, где мои любимые черные дрозды давали мне весной настоящий концерт на флейте — звуки в моей памяти, неразрывно связанные с Мюнхеном. Перед другим окном расстилалась обширная, ныне застроенная, поляна с высокой травой, в которой, как в русском поле, по вечерам кричали перепела.

До сих пор грезится мне это милое место, где жилось так привольно и так необыкновенно радостно. Грабарь (который раньше был учеником профессора Чистякова в Императорской Академии художеств в Петербурге), Кардовский (ставший впоследствии профессором в той же Академии) и Явленский, наиболее талантливый из трех, но в России неизвестный, были художниками, недавно кончившими учение в частной мюнхенской школе профессора Азбе. Я прозвал их «богатыри старшие». Школа ими гордилась.

Частные школы были тогда в моде, в противовес Академии, взятой под подозрение молодым поколением художников в силу того, что заключается в термине «академичность», то есть традиционность, засушивающая талант догматичность и рутина. По совету Грабаря, я и записался в ученики школы Азбе, бывшего ученика Пилоти.

В широкополой шляпе, карикатурно-низкого ро-

ста, с огромными усами и испанской бородкой, в пенсне на покрасневшем от пива носу и с постоянной сигарой «Виржиния» во рту, этот милейший профессор Азбе был очень популярен, всеми любим и считался серьезным знатоком искусства, но «неважным» по части живописи.

Впервые я окунулся в атмосферу уютно скрытой в саду настоящей школы с обнаженной натурой (именуемой Act), где при гробовом молчании только шуршал уголь по бумаге и раздавалась команда «Zeit und Ausziehen», означавшая начало работ и перерывы.

Грабарь заинтересовался мною и лично следил за первыми моими шагами в школе.

Я в рисовании исходил из чувства объема и сбивался нередко в пропорциях, увлекаясь живописностью рисунков, которые выходили удачными в смысле светотени, но недостаточно строгими. Хольбейновский тип рисунка, строго линейный, мне был чужд и давался с трудом, между тем как немцы, в силу атавизма и «немецкого глаза», преуспевали именно в такого рода рисунке, менее чувствуя лепку.

Тут сказались явно двоякого рода подходы к натуре, два весьма существенно отличавшихся художественных восприятия и процесса работы. Один — от формы и светотени к линии, другой — от линии к форме, один — микеланджеловский, репинский, другой — хольбейновский, один — русский, другой — германский, один — скульптурно-живописный, другой — графически-планометричный.

Эта разница, очень существенная, восприятия натуры у меня и у учеников школы меня смущала. Подчас мне казалось, что я никогда не выучусь «по-

настоящему» рисовать, как лучшие ученики, меня окружавшие, и это меня удручало. Астигматизм зрения также отчасти мне мешал, как и мешал всю жизнь именно в рисунке, но, с другой стороны, мне казались скучными эти безупречно-правильные, до сухости отчетливые, «бескровные», педантические, чистые рисунки тончайшей линии.

Что касается живописи, то все, что висело на стенах школы как образцы лучших работ учеников «на пятерку», меня просто удручало. Это была большей частью раскраска, но не живопись, лучшие этюды были кончивших школу вышеназванных русских художников. Я чувствовал себя растерянным и переживал тяжкое недоумение, опасаясь идти по пути, казавшемуся мне неверным, быть может, даже опасному, во всяком случае, мне лично не свойственному. Зная, как высоко стоит живопись в Париже, я, глядя на скучную живопись немцев, спрашивал себя, не ошибся ли я, вняв совету Пастернака.

Азбе хвалил мои живописные рисунки углем, но Грабарь считал, что это все «не то», «талантливо, но не серьезно», и что для того, что во мне есть ценного и личного, влияние школы, насколько он мог убедиться, вряд ли подходяще. В конце концов, чувствуя в Грабаре недюжинный педагогический талант и чутье, я в него уверовал больше, чем в Азбе. Наряду с этим я верил больше в частные уроки и советы, чем в школьное преподавание, где был все же шаблон в корректуре, в силу школьных условий всегда беглой. Притом, при моей нервности и обычной мнительности, школа меня сбивала, нервировала и, хотя я все же ко многому полезному присмотрел-

ся и кое-чему научился, я решил с ней расстаться и сделаться учеником Грабаря, равно как и мой лучший приятель по школе Рудольф Трейман, ставший моим близким другом, и скульптор барон Рауш-фон-Траубенберг, который тоже перешел на учение к Грабарю.

Рудольф Трейман был очень тонко чувствующий художник, но через призму немецкого глаза и немецкой души. Он был блестящим молодым ученым, но, получив звание доктора, как я узнал, бросил науку для искусства. Отец его, очень богатый, не мог простить этого и так рассердился на сына, что предоставил ему полуголодное существование в Мюнхене, проживая сам в собственной вилле в Бадене. Я очень сочувствовал Трейману и понимал его переживания и геройское решение, вызванное любовью к искусству. Это его радовало и трогало, и мы очень подружились.

Все, что было для меня привлекательного в германском духе (а восприял я его глубоко, получив скорее немецкое воспитание и отлично владея немецким языком, чем даже поражал мюнхенцев), — все, что есть углубленного, серьезного и вместе с тем трогательного в немецкой природе, было у Треймана.

Будучи очень умным и крайне остроумным, поэтом в душе и подлинным художником, он был лишен всякой тяжеловесности, а также сентиментальности и ненавидел все грубые отрицательные стороны своей нации, ее милитаризм и самодовольство, а также специфическое немецкое мещанство, бесщадно их высмеивая и бичуя сарказмом.

В этом отношении он не отставал от сатирического журнала «Simplicissimus», издававшегося в Мюнхене. Мне не приходилось видеть более блестящего журнала как по уровню художественных рисунков (в нем работали первоклассные художники), так и в смысле остроумнейшего текста. Каждый выходящий номер журнала нас обоих смешил до слез, а смеяться мы любили. В России он был запрещен, так как и Россию он продергивал нередко. Чтобы показать соотечественникам, что из себя представляет высокохудожественный сатирический журнал (у нас подобные журналы были в высшей степени пошлы и бездарны), я вывозил его тайно в двойном дне в сундуке. Это «преступление» было обнаружено, но любезный чиновник на таможне сказал: «Я вижу, но ничего не видел», а друзьям я привез угощение, очень оцененное.

В противовес всему германскому, что было в Треймане, в Траубенберге (хотя и балтийце по крови, но кровно русском по душе, воронежском помещике и петербуржце) я находил то необходимое для меня русское, «свое», что мне недоставало в Мюнхене.

Таким образом составилась тройка вокруг преподавателя Грабаря.

Наиболее тесный контакт художественный у меня был с Трейманом, с которым мы работали вдвоем в его мастерской и делились за работой нашими художественными переживаниями, мучениями и удачами, а по вечерам сходились у меня, часто собираясь все вместе, и обсуждали вопросы технические и художественные, столь нас сближавшие. Грабарь был интересен, культурен, и контакт с ним давал серьез-

ный заряд для работы. Рауш-фон-Траубенберг был скульптор, и потому не мог так глубоко проникать в наш мир живописи и рисунка. Он увлекался античной скульптурой, искусством Древней Греции, читал Колиньона («Историю греческой скульптуры») и был, в силу своего веселого живого темперамента, ума и остроумия, прелестным собеседником.

Грабарь повел дело иначе, чем Азбе, и я многим ему обязан. Он учуял, что ко мне нужен иной подход, и засадил меня за лепку форм, светотени двумя красками кистью en grisaille[1] с достижением рельефа. В этом направлении я сразу оказался восприимчивее и сильнее немца Треймана с его повадкой немецкого линейного рисовальщика, от которого он стремился отделаться, но никогда не смог.

Помню, к нам приехал из Киева художник Мурашко, бывший ученик Репина, который возвращался в Россию, в Петербург к Репину. Грабарь дал ему, с целью показать последнему, три моих портрета, исполненных по методу Грабаря. Репин написал Грабарю из Петербурга: «...У Щербатова сильное чувство формы и рельефа, продолжайте его вести по этому направлению. Путь верный...». Грабарь просиял, его радость меня тронула, и я очень приободрился. Радость Грабаря, при всяком проявлении серьезного отношения к искусству и успехов в нем, проявляла очень хорошую душевную сторону его, так как он художественному делу был искренне предан. Не знавшие его или плохо и односторонне о нем судившие, не видели того, что в его сбивчивой и подчас непри-

---

[1] В серых тонах *(фр.)*.

ятной природе было ценного и даже привлекательного. Его беззаветная любовь к искусству и радость, когда он находил у других, в данном случае у своих учеников, ту же любовь и искренний интерес, были очень привлекательной чертой у Грабаря, наряду с очень неприятными проявлениями крутого и капризного нрава и «ницшеанства», которым он хвалился; «übermensch»[1] его заворожил, до него Грабарю было далеко, но к его образу тянулись его мечты, и моральная сторона от этого гипноза страдала.

Личная трагедия Грабаря, во многом портившая его нрав, заключалась в несоответствии размера его таланта с потугами, самоотверженными и упорными, для достижения высоких целей, им самому себе поставленных. Культ эпохи Возрождения и завораживающие образы великих художников, их биографии и их художественные подвиги и достижения (о которых он с нами интересно беседовал) и его скромные, судьбою ему отпущенные возможности ограниченного, хотя и несомненного таланта, были личной его тяжелой драмой, скрываемой в силу самолюбия, не раз прорывавшейся в словах: «Ужасно, когда наедине с собой приходится себе ставить двойку».

Вся последующая его жизнь в России, вся его деятельность (увы, при большевиках) как хранителя и оценщика национальных сокровищ и очень ценная, заслуживающая даже восхищения работа возглавляемой им комиссии по расчистке, реставрации и изучению старинных фресок и икон в древних русских

[1] Сверхчеловек *(нем.)*.

соборах, бесподобных по красоте и доселе бывших неизвестными (будучи закрытыми штукатуркой), равно как его труд по истории русской живописи и архитектуры — вся эта кипучая плодотворная деятельность с избытком замещает все то, чего ему не удалось достичь в области личного творчества в живописи.

В Мюнхене я застал начинающийся закат «великой эры» в искусстве. Еще блистал во славе своей старый, угрюмый, величественный Ленбах, в очках, с большой бородой, в бархатной блузе. Он был Юпитером мюнхенского Парнаса и был редко доступен. К нему изредка ходили на поклон как к маститому великому мастеру, славе Мюнхена.

Его роскошное жилище с оригиналами Тициана и других великих мастеров, большей частью поднесенными ему коронованными особами, служили целью набожного паломничества для приезжающих в Мюнхен. Его портреты ценились на вес золота и были «гвоздями» на выставках.

Прекрасно нарисованные, живые по характеру, они меня раздражали своей подражательностью великим мастерам, своей псевдоэскизностью, шиком технических приемов и росчерка и искусственной патиной коричневых тонов «Gallerieton». Но все же Ленбах был значительным, чисто немецким явлением. Его портреты Бисмарка и ученого Моммзена были поистине замечательными.

Несравненно более талантливые произведения в то время уже не бывшего в живых друга Ленбаха, Маресса, в прелестном загородном дворце Шлейс-

хейм, где находятся его знаменитые фрески (столь же значительные его фрески я видел в зале неаполитанского Аквариума), произвели на меня впечатление лучших творений мюнхенской школы, по талантливости и благородству композиций, силе и общему тону.

Более раздутый, чем великий, талант был у знаменитого и прославленного в то время Франца Штука.

Красавец римского типа, с профилем монеты Римской империи, позировавший под персонаж античной эпохи, он был баловнем Мюнхена. Его роскошная вилла в стиле римско-помпейском, с фресками, мозаиками, с мраморными полами, с камеями-портретами, вделанными в стену, хозяина и хозяйки, красавицы тоже римского типа, бывшей кельнерши, служила предметом поклонения и восторга и была достопримечательностью Мюнхена.

Штук встретил нашу тройку с изысканной любезностью, но во всем чувствовалось, что он «великий человек», и самомнения у него было много.

С этой обстановкой соприродно было все его творчество, ложноантичное, вернее, проникнутое античным духом и античными фабулами. Картины с кентаврами, фавнами, нимфами были наиболее любимыми его темами, но и портреты его были овеяны неким античным духом; мастерски нарисованные, очень тяжелого цвета, часто весьма надуманные, его картины отличались особенной звучностью красок, сильных и весьма контрастных, от черного к ярко-красному, синему, зеленому, и породили особый уклон в мюнхенской живописи, находившейся, в силу традиций,

во многом еще во власти ложноклассического стиля, как и архитектура.

Я всегда любил и люблю, чтобы в искусстве все пахло «самим собой» и не было надушено духами, заглушающими национальный аромат. Потому элементы подлинно немецкие, проникнутые ароматом Германии, германским духом, мне были в Мюнхене интереснее, чем все, навеянное из античной жизни, что было в моде (Беклин) в смысле фабулы, и подвергшееся влиянию древнеитальянского и парижского искусства в смысле живописи. Как ни чуждо для русского нутра многое в немецкой живописи, но в духе немецком, в романтике, в лирике, в душевности все же более родственного нашему нутру (особливо в музыке), чем в искусстве в других странах. Потому многое мною прощалось дефективного в живописи, скучного по тону, суховатого по фактуре, хотя в некоторой сухости и четкости германского искусства есть своя прелесть. Никто, как немцы, так любовно и внимательно не умеют передавать структуру деревьев, тонкий орнамент сучьев, трепетные листочки деревьев, луг, усыпанный цветами, и пейзажный сказ со всеми его интимными деталями.

Наряду со всем невыносимо-академическим, театральным и взвинченно-сентиментальным, что называлось kitschich в тирольских жанровых композициях старика Дефрегара (когда-то прославленного и в мое время уже находившегося в опале), я не мог не отметить у него хорошие пейзажи и интерьеры и не воздать должного его мастерским рисункам.

Интересно было констатировать, как Ханс Тома, столь немецкий своим сентиментальным нутром в

своих пейзажах и лирически-трогательных мотивах, скинул с себя влияние заворожившего его Курбе со своим ядреным реализмом, одно время (1869 г.) вскружившего голову немецких художников в Париже и еще более своей выставкой в Германии, для которой он сам туда прибыл (ни слова не говоря по-немецки). То же произошло с лучшим, весьма значительным и глубоко искренним живописцем Лейблем, одно время также завороженным Курбе, но ставшим впоследствии все же исто германским художником. Кровь заговорила, и национальное нутро осиливало, выпирало через все внешние влияния и наслоения.

Среди довольно унылых, большей частью, зал Гласс-Паласт (Мюнхенского Салона, недавно сгоревшего), в то время подчас замечались веяния, шедшие из Парижа, сначала дальние, а затем все более обозначающиеся, хотя и воспринятые внешне немецким нутром, которое все же постепенно нейтрализовалось под влиянием французского, ему не свойственного искусства.

Импорт французских картин, который впоследствии усиленно практиковался в Берлине Бруно-Паул Киссирером (крупным и просвещенным торговцем лучших современных мастеров), не коснулся еще Мюнхена в мое время.

К чему привела вся эта пропаганда в Берлине? Нужно ли, не вредно ли вводить в чужую кровь состав явно для данного организма не пригодный и не могущий быть воспринятым, что кризис в немецком искусстве впоследствии и доказал, когда оно ринулось в сторону крайнего модернизма, лишенного той нервной чувствительности, остроты и наход-

чивости, которые подчас делают интересными самые необузданные затеи модернизма во Франции.

В Германии было свое национальное искусство, пусть нам, как я сказал, чуждое и чуждое французу по духу, форме и стилю, но ценное, «свое», интимное, романтическое, лирическое, напряженно-четкое, также подчас суровое до жесткости (Дюрер, Хольбейн, Бальдунг, Альтдорфер, Кранах, Грюневальд), подчас задушевное, тщательное, нередко весьма утонченное и в своем роде совершенное и трогательное (Ретель, Рихтер, Шпитсвег и другие). Это другое искусство, другого духовного склада и более духовное, чем французское (никогда духовностью не отличавшееся, исходившее из другого нутра). Пусть оно другим и остается! Источники, откуда оно исходило, были не менее чисты и высоки, во многом первоначально они были те же, которые вскормили Италию и Францию (эпоха Возрождения и, конечно, все Средневековье), но те же лучи преломились через иную призму. В борьбе с дифференциацией, с национальными особенностями, традициями, народными вкусами, искусство может быть доведено до некоего интернационального шаблона, к чему оно идет быстрыми шагами. К чему всех гнать по одному и часто столь сомнительному пути, когда столько путей «ведут в Рим»? Вот вечный вопрос, продуманный мной не раз в моих странствованиях. Интернационализация искусства, обобщение понимания законов красоты, своего рода почти догматизация их (в чистом и прикладном искусстве и в архитектуре) с уничтожением национальных культов и традиций, расовой физиономии и народной души и чувства, навязыванием общего ре-

цепта, общего угла зрения, культа новых «откровений», сводящихся к раболепному служению моде и ее законодателям и кумирам, все это не приводит ли, в конце концов, к забвению исконных начал, в которых национально-эстетическое сознание, слагавшееся в сложном и для каждого из нас особом историческом процессе, находило свою художественную речь и свое слово.

Ныне, более чем когда-либо, меня волнуют эти мысли при виде той безотрадной нивелировки, к которой приводит современная цивилизация.

И кто эти пророки и вожди с их сводами эстетических законов? Откуда они взялись, какие их цели? Искренне ли их служение искусству, или побуждения и расчеты их в другой плоскости и не имеют ничего общего с целями искусства и служением ему?

Кто эти властители дум, модные фетиши, столь часто дутые знаменитости, прославляемые вожди, не только отдельных художников, но целые нации сбивающие с толку? Стандартизирующие, опошляющие и развращающие искусство и навязывающие нагло-авторитетно свои «откровения», своим тлетворным дыханием убивающие столь много ценного и искреннего, развращающие «детскую душу» начинающих и к ним тянущихся, как нежные цветы к солнцу?

Как все это требует осмотрительности и во многом переоценки сверху донизу, переоценки честной, прямой, неустрашимой.

Наконец, основной принцип — «живопись для живописи». Важно ли только «как», а не «что» и «для чего»? Все устремления для станковой живописи, для виртуозного овладевания техникой (сама собой ра-

зумеющейся у всех подлинных мастеров прошлого) на небольшой поверхности холста в раме.

Но и техника «la belle peinture»[1], может ли она быть сколько-нибудь определена как некий «абсолют», и не в полной ли зависимости находится мазок от психики того или другого художника, его народности, темперамента, мировоззрения, мышления, голоса крови и души? Немцу неприемлем (если он не кривит душой и не искусственно подлаживается) какой-нибудь Мане или Моне, а последним, в свою очередь, чуждо все немецкое.

Интереснейшая поездка моя с Грабарем вдвоем по старым городам Германии с их Бальдунгами, примитивами, Дюрерами, Хольбейнами, поэтами-романтиками, влюбленно-детально выписывавшими все интимные прелести природы, структуру деревьев, цветов, перышки птиц, мебель в уютных интерьерах, как и Дюрер выписывал каждый волос на голове, а Хольбейн — каждую брошку и цепочку на своих портретах с их грандиозными патетическими и религиозными композициями на стенах и витражах древних соборов, еще более открыла глаза на великие заблуждения нашего времени и на великие заветы Германии своим художникам, сбиваемым, как и наши, с их предначертанных путей и готовым променять свое ценное на плохо усваиваемое чужое и несоприродное.

Но мы были молоды и дети своего времени. Мы верили все же в эту нас завораживавшую современность, в голос соблазнительной сирены — Парижа.

---

[1] «Прекрасной живописи» *(фр.)*.

Мюнхен нас давил своей косностью. Ценное, самобытное и симпатичное и столь душевное, как я указал выше, подчас немецкое искусство с его мастерством рисунка и ему свойственной живописью нам казалось часто «старой немчурой», отжившей и скучной, а наряду с маститыми мастерами старой школы не было крупных молодых немецких талантов. Далеко не бесталантливые художники, хорошие живописцы, как Слевохт, Хертерих, а в Берлине Либерман (в то время весьма прославленный) и другие, в сущности, были подражателями французской живописной манеры на немецкий лад.

Раз уж веяния Франции доносились в Германию и менялась художественная ориентация, то не лучше ли оригинал, чем несовершенная копия — Париж, а не Париж через призму Мюнхена?

А что, если все это ошибка, весь этот Мюнхен, трата времени, не то, что надо? Нередко приходила мне в голову эта тревожная мысль. Все это хорошо, эта лепка форм, рисунок, а живопись? Где она кругом? Не заражаться же этой мюнхенской коричневой, темной палитрой, а потом, чего доброго, и не вылечишься, на то немало примеров.

Постановка глаза живописца бывает не менее решающей для его искусства, чем постановка голоса певца. Эта мысль, меня беспокоившая, становилась все более назойливой. Мои сомнения получили внезапное компромиссное разрешение в нашей поездке вчетвером (Грабарь, Трейман, Траубенберг и я) на блестящую выставку искусства Франции за сто лет, в Париже, в 1900 году.

ГЛАВА V

Эта поездка была одной из самых радостных, ярких и интересных страниц моей жизни.

Что там делается, в этом городе-светоче? Как это нас интриговало и волновало!.. В городе-светоче, лучи которого озаряют весь художественный мир, да еще в такое время, когда во всем великолепии на этой выставке выявлены были перед лицом всего мира достижения французского искусства за целое столетие.

Поездка была решена на товарищеских началах. Предприятие, ввиду нашей более чем скромной кассы, было рискованным, особенно из-за дороговизны во время выставки; поэтому стиль «богемы», и весьма строгий, было решено выдержать от начала до конца.

Этот стиль являлся ярким контрастом по сравнению с моей давней первой поездкой в Париж после экзамена на аттестат зрелости в классической гимназии Поливанова, когда я проживал на рю де Гренелль в русском посольстве, у моего дяди, посла (сводного брата моей матери барона Артура Моренгейма) и когда я видел весь блеск высшего и столь нарядного тогда общества и посольского мира с его обедами и пышными приемами. Это были первые годы союза России с Францией и год убийства президента Карно.

Это был Париж того времени, о котором люди, его не видавшие, слышат из уст стареющего поколения русских парижан и старожилов-французов, столь одиноких в современном послевоенном и изменив-

шемся Париже: «Да, тогда это был Париж, а теперь это уже не Париж, не мой Париж», и начинается сказочный, быть может, идеализированный, рассказ (а какие воспоминания о дорогом прошлом своего города не идеализированы), рассказ-фильм о прошлом.

Я рад, что захватил еще Париж того времени.

Это был милый, веселый, улыбающийся, блестящий Париж с вечным праздником, к которому приобщался, от которого хмелел, как от искристого вина, всякий приезжавший в этот интересный, радостный город.

Таким был Париж наших родителей, нашей первой молодости, Париж семейных альбомов, выцветших фотографий, модных журналов и прелестных, столь редких теперь литографий в красках, когда улица ликовала и смеялась, и женщины в своих шляпах и нарядах были подобны птицам (ныне они превратились в «рыбу угря», как остроумно выразилась одна газета), когда на Елисейских полях тянулась блестящая вереница сверкавших на солнце экипажей с гарцующими чудными кровными лошадьми, и был уютный, преисполненный богемной романтики Монмартр, не то Тулуз-Лотрека, не то оперы «La vie de Bohème». Всюду была разлита радость, смех и беззаботность.

И на всем искусстве в то время еще лежала особая печать. Как некий enfant terrible [1], врывались в него уже новые течения, вызывавшие презрение, подчас ужас. От них шарахалось все общество, усматривая в

---

[1] Ужасный ребенок *(фр.)*.

них некое сатанинское наваждение. Такими они казались и маститым художникам со значком Почетного легиона в петлице и модными роскошными мастерскими, где позировали все именитые дамы, где заказывался «парижский портрет» богатыми иностранцами.

Большей частью эти портреты были весьма умелыми, грамотными, условным безукоризненным рисунком, академически строгим. Искусство весьма ограниченное, и в этих границах по-своему совершенное, если проникнуться вкусом, нередко сомнительным, и стилем эпохи. По аналогии к религиозной вере эта художественная вера может быть приравнена к религии тех, кто верят просто, не мудрствуя лукаво и опираясь на церковные догматы без оговорок и сомнений. Такую веру давала Академия с ее заветами. На этих догматах, на некоем символе веры и основано было все тогдашнее искусство, в противоположность вольнодумцам, а то и впрямь безбожникам вне «церкви» и ее «заветов».

Догматы, на которых зиждилось это искусство, были ясны и просты: строгий рисунок, сходство в портрете, нередко доведенное до фотографичности, убедительность протокольного пейзажа или особая задача цвета, не живого, а декоративного («фонарного», а не рассеянного и вибрирующего, как у импрессионистов); жанр сцены из жизни (Берро, воспевший быт Парижа); тут все «узнаешь», пытливо рассматриваешь, изучаешь и многое прощаешь этим протоколам, ныне имеющим прелесть документов минувшего быта (лирическое чувство было почти всегда чуждо французскому искусству, за исключением Коро,

Милле и, быть может, некоторых других, равно как и фантастика, кроме Доре и Морро).

Портрет женский должен был быть приятным, нарядным; он должен был увековечить красавицу, а если дама была не очень красива, то ее прикрашивали.

Воспетым и протокольно переданным, как воспоминание, должен был быть и туалет, не просто красивый предмет живописи, а именно точно то платье, которое заказывалось и выбиралось для портрета. Так же внимательно выписывались аксессуары, веер, нарядное кресло и драгоценности.

Напрасно ныне не видят в этом смысла и оправдания и в презрительном отношении к этой честности находят оправдание для своей поспешной небрежности или просто отсутствия мастерства, умения и добросовестности. В пределах своей веры французские живописцы были просты, и в вере они были сильны.

Менее талантливые были все же сильны в рисунке, что внушало уважение к великим французским традициям, но скучны и неприятны по живописи (Боннар). Более крупные вносили свой темперамент, яркие таланты являли чудеса виртуозности (итальянец-парижанин Больдини, ранней эпохи, несколько дешево шикарный в последней). Делакруа, Шассерио и прочие великие имена после немцев нас порадовали своей живописной палитрой. Рад я был увидать мастерские портреты Лакура, мне близкого и даже «родного», так как он написал портреты моей бабушки и деда Щербатовых, в бытность их в Париже (куда они в дормезе приехали из Московской губернии, про-

ехав всю Германию, Австрию, Италию и так же проследовали дальше в Англию и Ирландию — свадебное путешествие на лошадях), и моих теток княгини Голицыной и княгини Васильчиковой, сестер моего отца. Он был серьезным портретистом, чувствовавшим аристократизм модели, шарм лица и, при всей приятности, не впадавший в слащавость и лишенный сухости знаменитого Энгра, виртуоза рисунка, каких мало.

Целая эпоха жизни и творчества Франции, недавней и уже законченной, ставшей историей, — прошла перед моими глазами.

Очень тревожит теперешних критиков вопрос, был ли в то время «стиль» или его не было. «Конечно, он был!» — восклицают некоторые. В этом я сильно сомневаюсь. Стиля-то именно и не было, но был свой вкус, le goût du temps[1], что составляет большую разницу и, конечно, в общем безвкусица, хотя и «трогательная», ибо прошлое всегда покрывается как бы амнистией, к нему относятся умиленно, всепрощающе, но все же безвкусица, подчас забавная, занятная, в прикладном искусстве нередко чудовищно-оскорбительная (зал, специально посвященный теперь музею прикладного искусства при Лувре, это ярко выявляет).

В молодости моей, вплоть до революционной эпохи, когда вкус ощущался в связи с культом старинных обстановок эпохи Екатерины II, Павла I и Александра I, прикладное искусство и у нас представляло собой конгломерат стилей или варианты стиля Луи Филиппа. Пышная перегруженность, нагроможденность

---

[1] Вкус времени *(фр.)*.

наблюдались повсеместно. В новых домах примешивалась пошлая стилизация, заимствованная из Парижа, мотивов из растительного мира и мира животных и насекомых, проникавшая со своими гнутыми линиями и орнаментами как в архитектуру, так и в обстановку, и в ювелирные изделия. Этой отравы не избег и талантливый знаменитый мастер-ювелир Лаллик.

Вкус постепенно все более отравлялся. В Москве, в особняках французоманов, в купеческих семьях новой формации, наряду с парижскими новыми шляпами, считалось модным, в лучшем случае, обзаводиться заграничной мебелью или подражать декадентскому «новому стилю». Я говорю — в лучшем случае, ибо во французских изделиях все же наблюдалось изумительное мастерство техники, владение материалом и подчас остроумие выдумок, забавная изобретательность.

Все изящное из Парижа нравилось, давало тон, и не верилось, что в Париже, этой вековой колыбели красоты и культуры, городе, диктовавшем миру свои эстетические законы, могли процветать тогда, как и теперь, — les fleurs du mal[1], наряду с цветами свежими и благоуханными.

В первую мою поездку (по окончании гимназии) я застал парижский художественный мир на рубеже этих двух эпох, о которых я говорю. Увлекаясь Лувром, где я проводил целые дни, я тогда еще мало вникал в новые веяния. Резко враждебное отношение к ним в той среде, в которой я жил, этому

---

[1] Цветы зла *(фр.)*.

способствовало. Даже мой восторг от оперы Вагнера вызвал бурю негодования, зато теперь, приехав из Мюнхена, порвав со всей предвзятостью в моей среде и окунувшись в иной художественный мир, я жаждал приобщиться к новому искусству, произвести переоценку ценностей и широко раскрыть глаза на все, что сулило мне современное парижское искусство, все те великие мастера, о которых я читал и слышал.

На сей раз я поселился с моими товарищами на высотах Монмартра, за три франка в день (включая утренний кофе) в грязной, очень сомнительного вида и репутации маленькой гостинице, на жуткой и смрадной улочке le Pic.

Смеялись мы до упаду над самими собой, и веселое богемное настроение скрашивало все. Да и наших убогих комнатушек мы почти не видали, перенасыщенные впечатлениями от всего воспринятого. Вернувшись поздно вечером, мы валились от усталости и засыпали как мертвые.

Грабарь самым комическим, серьезным образом приписывал огромное значение именно богемному настроению нашей жизни, начитавшись о мизерной жизни в биографиях художников, он усматривал в этом хороший тон для профессиональных артистов. Мы вообще «принципиально» не завтракали, а ели с тем же Грабарем «открытый» (он любил «открывать Америку») вкусный дешевый сыр Pont l'Ev êque, всем давно, конечно, известный.

В «большом человеке», как мы его называли, было столько наивно-детского и простодушного, наряду со всем, что было в нем серьезного, и несмотря на всю

его важность. Это было в нем очень мило и компенсировало его авторитетность. По поводу того и другого вспоминаются забавные и важные его заявления и вопросы, нам поставленные. Когда мы в Мюнхене поехали в Шлейсхейм, чтобы поклониться талантливым произведениям Маресса, о котором я упомянул выше, Грабарь, входя в зал с его фресками, заявил нам: «Кто не ценит Маресса — круглый болван, невежда и ничего в искусстве не смыслит...». И вдруг вопрос: «Вам нравится Маресс?». «Болванами» мы с Трейманом не оказались.

О каких-либо кутежах в ночном Париже, конечно, и речи не было. Не было ни денег, ни охоты, так как жили мы исключительно искусством. С утра до ночи мы изучали, а не просто смотрели, ретроспективную выставку и французскую школу изучали основательно; и не только на выставке — Лувр, Люксембургский музей были изучены внимательно — и с каким увлечением!

Все это было крупным вкладом в мое художественное развитие и при руководстве Грабаря, культурного, начитанного и, несомненно, чуткого, подобный осмотр лучшего, что дала Франция, был очень ценен для всей последующей моей жизни и работы.

Молодых к молодому тянет, и, само собою разумеется, импрессионисты, пуэнтиллисты, мастера-пленэристы получили первенствующее место по нашей балльной системе.

Все остальное, чудесное, мудрое, умелое, преисполненное мастерства, но старое, отжившее, — попало «в архив», а вот в них было найдено, как тогда

казалось, подлинное откровение. Мастерства, знания и в Германии было не мало, но этого нового, свежего, этого «откровения» там не было!

Излишне говорить, что от этой переоценки мало что осталось в связи со взглядами, убеждениями и вкусами, созревшими с годами. Это во многом был «грех молодости», одно из ее очаровательных, опасных и чреватых горькими разочарованиями и раскаяниями увлечений, но грех этот нами овладел в то время.

Импрессионистов, пленэристов мы изучали не только на выставках, где они собой представляли «левое крыло», но и у знаменитого в то время собирателя их и покровителя Дюран-Рюэля, у которого были самые первоклассные холсты, раньше презираемые и уже в то время получившие очень высокую оценку. Дюран-Рюэль на своих плечах вынес и выручил из мрачной нищеты и беды многих знаменитых впоследствии художников и в то время заслуженно пожинал плоды своей энергичной деятельности, как пропаганда импрессионизма. Вкус и чутье его не обманули.

Мы проникли в квартиру этого симпатичного и любезнейшего дельца-мецената, где висели его любимые, собственные, непродажные картины. Между прочими, очаровательный портрет его дочери, девочки в белом платье, написанный Ренуаром. Тогда зародилась во мне моя первая любовь к Ренуару, которым я одно время бредил и, наконец, приобрел, много времени спустя, прекрасного Ренуара, портрет, украшавший мое собрание в Москве.

Звезда великого Сезанна еще не взошла в то время, но когда взошла, то затмила своим блеском все

остальные. Мода на него была столь велика и пресса до того раздула его славу, что цены на него были баснословные. Но Гоген, со своими живописными картинами острова Таити, куда этот пресыщенный Парижем талантливый художник заточился, и наряду с Пьером Лоти дал моду «экзотизма», — был на высоте своей славы. С. Щукин приобрел для своего московского собрания, пожалуй, самые лучшие его холсты. Не менее высоко котировался еще гораздо более талантливый фламандец Ван Гог, с его благороднейшей палитрой, нервная кисть которого пришлась по вкусу парижанам. Конечно, корифеи импрессионизма, Мане, Клод Моне, Сизеле, Пизарро, питомцы и любимцы Дюран-Рюэля, играли роль первых скрипок в сложном и полнозвучном оркестре, отзвуки которого доносились далеко за пределы Франции.

Под них стали писать сотни подражателей, и они в полном смысле слова открывали новую эру живописи и дали ей новые задания и цели, которые нам показались самыми высокими и интересными в то время, настолько нас прельщали чистота, свежесть и ясность красок и трепетный свет и прозрачность атмосферы пейзажей, отсутствовавшие в немецкой живописи.

Поразил меня особый тип, в то время знаменитого парижского торговца картинами (он же написал отличные биографии некоторых художников и издал их письма) — Воллара. Хмурый, до грубости нелюбезный с посетителями его лавки (это была именно лавка, а не магазин и не галерея, как у Дюран-Рюэля), он словно готов был спросить вас, зачем вы пришли его беспокоить. С трубкой во рту, грязно

одетый и словно нехотя, стрясая густую пыль с холстов, которые, прижатые друг к другу, стояли у стен и на полках густыми рядами как самый обычный товар, он лениво их вынимал, один холст за другим, как будто с этим товаром не стоит возиться и стесняться. Каждый холст стоил тысячи, нередко десятки тысяч.

Сначала я думал, что такое отношение объясняется ясным сознанием, что мы не покупатели, «все равно не купят и не стоит интересоваться столь неинтересными посетителями». Приходилось же слышать в Москве, в Охотном ряду, как разносчики и лавочники грубо осаживали клиентов из простонародья: «Не рой, все равно не купить». Но я ошибался. Как только мы проявили серьезный интерес к картинам, заранее предупредив, что мы пришли не покупать, а просто очень любим искусство, Воллар просиял, его угрюмое, уродливое и грубое лицо стало простодушным, почти ласковым, и он с поспешностью и большой любезностью и охотой стал вынимать из склада картины и показал почти все, увлекаясь сам и тем более увлекая нас. Этот грубый человек, на вид почти разбойник, обожал искусство, был тонким, глубоким знатоком его и обладал отменным вкусом. Я, читая вышеупомянутые его издания, еще яснее понял, с кем мы тогда, в этой убогой лавке, имели дело. Он был особенным парижским типом знатока, продавца, собирателя.

Брат С. И. Щукина, Иван Иванович Щукин, истый парижанин, презиравший Россию как «страну отсталую», влюбленный в Париж, «единственный город, где

можно жить», был в то время культурным центром высшей русской и французской интеллигенции. У него собирались художники, писатели всех наций, и мы были званы на его воскресные чаи в прелестной обстановке его нарядной квартиры на авеню Ваграм. У него была чудная библиотека и много картин исключительно испанских мастеров, которыми он очень гордился и которые он покупал в любимой им Испании.

Встречал я у него и очень образованного, знаменитого ученого-иезуита, благообразного историка Валишевского, известного собирателя Пушкинского музея Онегина (он был чьим-то незаконным сыном и из-за культа Пушкина присвоил себе эту фамилию) и прославленного в то время испанского художника Зулуага, слава которого впоследствии померкла, но который тогда был очень в моде. Много было интересных встреч у Ивана Ивановича. Он был блестяще образованный, начитанный, приятный саркастический собеседник, и своими рассказами о парижской жизни, о художниках он многое дополнял к тому, что мы лишь мельком сами могли воспринять от Парижа в эту поездку.

Он поражал своей нервностью, часто желчностью, причину этого мы узнали, вернувшись в Мюнхен. Наделав большие долги, он был вынужден продать свою любимую коллекцию Гойи и надеялся выручить таким образом крупную сумму. Каков был его ужас, когда картины Гойи, столь нам знакомые, все оказались ловкой подделкой. Несчастный не выдержал этого удара и от разочарования отравился цианистым калием в комнате, где мы провели с этим интереснейшим человеком столько приятных часов.

Париж по случаю выставки был в то время особенно и ослепительно наряден и оживлен. Как видение из другого мира, мимо нас проносились нарядные коляски с элегантными дамами и знаменитыми кокотками, похожими на райских птиц, которых прохожие знали по имени. Вспоминается выезд с чудными лошадьми Отеро и красавицы Льян де Пужи. Изменив свою личину и скрываясь в глубине закрытых автомобилей, теперь они более не украшают своим красочным видением парижских улиц. Скучно стало, серо и уныло без этих пестрых шляп, развевающихся перьев, изумительных по роскоши платьев с модными тогда пелеринами, кружевами и боа и без чудных лошадей, увозивших парижских модниц к вечеру в Булонский лес, когда Елисейские поля и Триумфальная арка золотятся лучами вечернего солнца.

Мы ели свой сыр, обедали с богемой в дешевых кабачках и, видя, что карманы пустеют, забежав напоследок в Сорбонну и Пантеон поглядеть на красивые фрески Пюви де Шаванна, преисполненные впечатлений, — сели в III класс и вернулись в наш милый, тихий Мюнхен, показавшийся нам глухой провинцией.

Все виденное в Париже и огромное впечатление, которое на нас произвели импрессионисты и пуэнтиллисты (явившиеся для нас, как я сказал, откровением), весь пленэристический уклон в живописи, само собой разумеется, не могли не оставить глубокого следа в нашем художественном сознании и не влиять на нашу дальнейшую работу.

Тут Грабарь в качестве педагога свихнулся, в силу

неустойчивости своих художественных воззрений, импульсивности и молодости, хотя он был значительно старше нас. Личное его увлечение было одно, но увлечение у педагога не всегда безвредно. Он сам, так сказать, сошел с рельс, по которым раньше катился в сторону Веласкеса, классиков, отчасти Вистлера, и увлек прицепленные к нему вагоны — Треймана и меня. На Траубенберге, как скульпторе, это, конечно, не могло сказаться.

Он рьяно метнулся в сторону разложения красок, и, вопреки своему прежнему непостоянству, проявленному в смысле различных технических опытов, в этом новом увлечении остался верен до самого последнего времени своей живописи, когда мне пришлось видеть его работы. Став чем-то вроде Сиданера, он попутно повел по тому же направлению нас — своих учеников.

Пока производились опыты на натюрмортах (помню, я белые лилии разложил на красивые опаловые тона, что понравилось Грабарю), и работы сводились к лабораторным опытам, — еще было полгоря. Это было вроде упражнения на гаммах музыки. Но когда дело дошло до мелодии — живописи головы и пейзажа, — то началось нечто, явно неладное. Импрессионистически подойти к голове, притом не впадая в прямую подражательность либо Ренуару, либо Ван Гогу и проч., бесконечно сложная задача. При еще несовершенном мастерстве, имея в виду необходимость владеть формой и рисунком, столь сбитых у Ван Гога, Сезанна, Моне и др. импрессионистов, — это задача опасная. Это равнялось иной постановке голоса в уроках пения, нередко ведущих к его ломке.

Начались мучения, чувствовалась неувязка и неопределенность пути. То же происходило с пейзажем*.

Была чудная весна, и мы втроем уехали на этюды в прелестную деревушку Дахау.

Трейман и я уселись рядом с Грабарем и начали изучать разложение красочного спектра и вибрирующие тона травы и деревьев, пронизанных солнечными лучами. Работа шла нудно, и сам мотив идиллического пейзажа, музыкальная его ария выпадали из поля зрения, всецело поглощенного проблемой разложения красок. Этот непривычный лабораторный опыт убивал всякое непосредственное вдохновение и эмоцию.

Авторитет Грабаря пал так же внезапно, как и окончательно. Куда он нас вел? Неужели подобной

---

* Я нарочно остановился подробно на этом кризисе, так как он имеет значение не только в смысле автобиографическом. Личный элемент, мысли и решения мои, с ним связанные, — это одно и не всякому интересны; но другое, имеющее общий интерес, заключается в том факте, что формирование молодых художников, основанное на необходимости вести их по пути и по правилам строгим и мудрым и в веках установленным, требует, чтобы учитель и ученик поборoли все соблазны временных увлечений, как заманчивы они бы ни были. Как показал импрессионизм, он был в долгой летописи искусства эпизодом, увлечением и опытом эфемерным. Он был индивидуальным опытом, вернее, группы индивидуумов. Навязывать индивидуальный опыт в молодые годы учения — это означает не только вырвать из-под ног твердый фундамент положительных знаний, но потворствовать слишком раннему пробуждению художественного вольнодумства (даже не индивидуальности), потворствовать которому, как показали многие опыты в современности, преждевременно, а также вредно, ибо увлечение чужой индивидуальностью, в данном случае индивидуальным опытом группы людей, забивает индивидуальный талант, подвергая его некоему гипнозу. Импрессионизм загипнотизировал целое поколение.

рецептурой можно воспеть окружающую красоту мира? Да, вспоминая Клода Моне, ставился, с внезапной переоценкой, вопрос, передал ли он красоту готического собора и его величие, сделав из него сгусток разложенных красок.

Любой пейзажист иного толка, пусть и старомодного, увез бы с собой из этого милого Дахау с его улочками, садиками, уютными поэтическими домиками, коровами, курами на фермах, двориками, лесами и полями, целую кучу мотивов и пейзажей, а мы корпели над нашими импрессионистическими и дивизионистическими проблемами часами, чтобы набрать какие-то фрагменты красочной мозаики.

Увлечение и следующее за ним разочарование расцениваются объективно тогда, когда отходишь от них в жизнь на известное расстояние, и когда они заменяются отстоявшимися убеждениями.

Так или иначе, Париж больно ударил по Мюнхену, где вся живопись, после всего нами виденного и пережитого в этом городе подлинной живописи, каким он был и есть, несмотря даже на упадок и вырождение, представляла все же довольно безотрадную картину. Пребывание в нем потеряло для меня смысл, а также утрачивало его преподавание моего учителя, которому все же я весьма многим обязан. Да и в Россию нас, русских людей, Грабаря, Траубенберга и меня, сильно потянуло. Париж мы изучили, хотелось видеть, что делается в искусстве там, на родине, как и чем живут. Ни парижанами, ни закоренелыми мюнхенцами нам быть не хотелось. Соскучились мы и по чудесной русской природе. Пора домой, и мы поехали.

ГЛАВА VI

Из Мюнхена я сразу с Грабарем и Траубенбергом поехал в любимое мной подмосковное имение отца Наро-Фоминское.

С Грабарем я сохранил самые добрые отношения уже не как с учителем, а как с товарищем, художником и советником. Вскоре на иной почве они приняли еще иной характер. Я чувствовал, что он мне нужен как опора, как человек, связанный со мной столькими мюнхенскими переживаниями и художественными интересами. Обо всем этом дома было не с кем говорить.

Есть существа, как известно, химически не соединимые, есть человеческие группировки, не соединимые психологически. Такими несоединимыми элементами были наша тройка и мои родные.

Грабарь, уважая моего отца, был весьма чужд ему по типу, умственному складу, природе и интересам, а отец в очень многом, даже главном, в силу разницы поколений, понятий и интересов, не мог оценить Грабаря. То же было с Траубенбергом. Но что было для меня несравненно более мучительно, чем эта психологическая «несоединимость», и что я болезненно переживал, — это ясное сознание, насколько моя новая самостоятельная жизнь меня отделила от моих. Это были два мира, встретившихся в чарующей русской деревенской обстановке, где все было мне близко и дорого, но внутренней близости и гармонии не было. Мы трое говорили на одном мюнхенском языке, а мои говорили на другом. Для нас искусство было все, а для них это было что-то даже несколько

тревожное и случайно вторгшееся в тихий, патриархальный уклад русского сторорежимного быта.

Но зато в России мы почувствовали себя не чужими. Было ясно, что не только мы не «онемечились» (хотя Грабарь гораздо дольше нас прожил в Германии), но остались русскими до мозга костей. Мы радовались и наслаждались свежо, молодо всем русским — березами, лесами, русскими липовым садом, милой речкой, пестрыми ситцевыми юбками и платками баб.

Увлекались мы по приезде и русской литературой, читали вслух Чехова, а днем шли с палитрой работать в сад. Хорошие пейзажи Грабаря того времени у меня висели в собрании картин.

Я шел в живописи по некоей средней линии, не бросая импрессионизма (нелегко порвать с усвоенным навыком), но все же отходя от него постепенно. Бросив разложение красок, я свободнее и непосредственнее писал баб в сарафанах на фоне пруда, детей с зайчиками солнца, играющими в зеленой тени вековых лип нашего старого парка. Написал я с любовью портрет одной девочки, весьма удавшийся, не без влияния Ренуара, столь порадовавший моего бывшего учителя. Я не жалею, что все работы того времени сгинули без следа, но этого портрета мне жаль.

Деревенская жизнь все же смягчала многое, что могло бы быть мучительным без умиротворяющего ее воздействия при столь необычном контакте моей семьи с нашей мюнхенской художественной средой.

Эта дисгармония, при всей моей привязанности душевной и глубокой к старому укладу жизни, заста-

вила меня принять твердое решение устроить дальнейшую мою жизнь на новых началах, самостоятельно, и я решил поселиться в Петербурге, конечно, с наездами в Москву, к моим.

Жить без Москвы было для меня, москвича, невозможно, а жить в ней нежелательно и вредно для моей личной жизни, складывающейся иначе, чем этого хотел мой отец, и несогласно взглядам, убеждениям и предрассудкам среды, к которой я принадлежал. Глухое, а подчас и ясно высказываемое неодобрение последней меня отчасти смешило, отчасти раздражало, и я выбрал местом жительства почти еще мне неизвестный Петербург, как я думал, по вполне разумным основаниям.

Петербург — «самый фантастический город в мире», как назвал его Достоевский, был для меня «новой Россией» (1902 г.).

Только раз я пожил в нем студентом, в морозный рождественский праздник, но, проводя целые дни в Эрмитаже, не мог проникнуться ни его духом, ни его стилем, ни особым характером его жизни и, живя у моей тетушки Щербатовой (урожд. гр. Паниной), кроме близкой родни, никого тогда не видел. Петербургское же общество видел лишь вскользь, на огромном нарядном балу, с блестящими гусарами, кавалергардами и придворными дамами. Это было общество иного стиля, чем московское.

Наша семья была московская по духу, а мой отец до крайности ненавидел Петербург, весь уклад его жизни и дворцовую атмосферу. Нельзя представить себе кого-либо, в частности, «русского барина», бо-

лее полярно противоположного типа «царедворцу», чем мой отец. Петербуржцев он называл «лакеями» или «чиновниками», а дам — «des femmes de chambre»[1], подобострастно подлизывающимися ко двору и сплетничающими о своем «барине» и «барыне» — царе и царице. Все это уживалось с его монархическими убеждениями, но дух Петербурга был для отца неприемлем, да и вся деятельность его роднила его с Москвой.

Потому весь этот близкий и дальний мир был для меня чужд, так как мы в Петербург не езжали, а отец — весьма редко, чтобы видеться с родней.

Водворился я в нем, к ужасу всей петербургской военной и служилой родни, не как «ихний», а как молодой художник, сразу и нарочито от всех их отмежевавшийся и замкнувшийся, как оригинал и отщепенец, в непонятном для них странном мире. Это внесло некоторый холод в отношения, которыми я не так уже и дорожил, сохраняя при редких встречах и за зваными обедами с очень милой моей родней и знакомыми, с которыми у меня было столь мало общего, — конечно, самый дружелюбный тон.

С другой стороны, «богему», богемный образ жизни, которым так дорожил Грабарь (что временно было полезно), я бросил, считая его предрассудком и располагая значительно большими средствами, чем в Мюнхене. Зажил я своей довольно замкнутой жизнью в небольшой, но уютной холостой квартире со светлой комнатой-мастерской, на Пантелеймоновской улице. Мне было по сердцу это место. Рядом чудесный Летний сад, столь стильный со своими аллеями, ста-

---

[1] «горничными» *(фр.)*.

туями и чудной решеткой, Цепной мост, Фонтанка с ее очаровательными набережными и великолепным, жутким по воспоминаниям, Инженерным замком, где был умерщвлен император Павел I, — одним из лучших памятников архитектуры.

Моя комната-мастерская, конечно, оглашалась пением птиц в большой клетке, которым я остался верен в своей любви, и криком обезьян, бывших, наряду с собаками, спутниками моей жизни. Одна из них, большая с черным «лицом», до жуткости человеческим, с белой бородой, серо-оранжевой шерстью и длиннейшим хвостом (священная обезьяна Индии) была настоящим другом. Жила она со мной долгие годы; умнее животного я не встречал.

Вменяю себе в некоторую заслугу, что я не растерялся в новой для меня петербургской обстановке и среде и сразу серьезно и усиленно взялся за работу, пока не увлекся другим (о чем речь впереди), брал натурщиков и писал много, стараясь в одиночестве самостоятельно, после школьных лет в Мюнхене и столь разнообразных накопленных впечатлений, выбраться на свой путь живописи.

Нередко, в часы сомнения, чувствуя некоторую растерянность, я еще в Мюнхене поднимал с Грабарем и моими товарищами вопрос, всегда меня мучивший и особенно остро поставленный в мою эпоху крайнего индивидуализма и свободы в искусстве, когда полная непохожесть на кого бы то ни было вменяется в главную заслугу. Все прощается, если это самобытно, вполне «свое», а главное, никогда не видано. Вредна ли школа (не учение, а обучение), вредны или полезны разнообразные впечатления, получаемые

в музеях и на выставках, не мешает ли все это сосредоточенному, последовательному развитию индивидуальной личности художника, тем более восприимчивого, столь легко в молодые годы могущего сбиться с пути, по которому он призван идти в силу личного темперамента, мировоззрения и «глаза»?

Школофобия и музеефобия (как у моего приятеля, скульптора Паоло Трубецкого, о котором речь впереди) были у некоторых художников своего рода догматом. Музеи почитались кладбищами, школам инкриминировались догматика и шаблон.

Я уже тогда, помню, высказывал мысль, что соборное творчество, не обособленное и не давимое школой, есть самый высокий принцип и путь для великих достижений, что отдельный атом их достичь в краткой жизни не может, что соборные силы вкупе, как имело место в эпоху расцвета религиозной живописи, когда художники часто были анонимны, давало нечто совершенное, подобно церкви в своем идеале, в которой грешный, слабый, несовершенный индивидуум растворяется в общей, единенной братии с одним устремлением и одной верой.

Соборное творчество и влияние той или иной «школы» — понятия, совсем противоположные друг другу.

Грабарь на тему об индивидуальности художника, наиболее меня тогда тревожившую, высказывал мысли, рассеивавшие отчасти мои сомнения. Его убеждения сводились к следующему положению: слабая индивидуальность может быть забита школой и разнородными влияниями, но без них она навряд ли и сама могла бы дать что-либо ценное; крепкая же

индивидуальность только может еще более окрепнуть, пройдя школу и пропустив через свое сознание анализ и критику, богатый разнородный и разнокачественный материал, который дают музеи и выставки. Опасаться их означало бы впасть в обскурантизм и бояться за самого себя, не верить в себя. Много было интересных бесед на эту тему.

В Петербурге рано темнело. Трудно было привыкнуть к его мрачным осенним и зимним дням, когда с утра приходилось зажигать большие угольные электрические фонари, дававшие особенно белый свет в мастерской.

В звуках и запахах своя магическая сила. Они воскрешают в памяти целый ряд образов. Эти два фонаря в моей рабочей комнате в Петербурге издавали особый гул — протяжный, не раздражающий, а успокоительный, прерывающийся внезапным шипением. После долгих, долгих лет вспоминается этот звук, и он воскрешает в памяти всю обстановку, всю мою жизнь в тогдашнем Петербурге, мрачном зимой, сказочно-обворожительном весной, всегда призрачном, величественном, необычайно красивом, тогда как запах мимоз неразрывно связан для меня с жизнью после революции, в моей вилле в Каннах, — тоже призрак прошлого.

Вспоминаются ярко часы работы и позировавшие мне натурщики — Петр, из Академии художеств, с лицом горячего тона охры (над этим смуглым цветом я немало бился), Андрей, бледнолицый, со светлыми волосами и тонким носом вандейковских голов, мне хорошо удавшийся, натурщица в светло-зеленом корсаже с кружевами.

Грабарь по старой памяти заходил ко мне, искренне радовался, когда дело шло хорошо, и поругивал, когда была неудача.

В то время уже гремело в Петербурге имя Сергея Павловича Дягилева, вождя всей группы «Мира искусства», группы лучших художников, устраивавшей свои выставки, принимавшей участие в художественном журнале того же имени, где воспроизводились их картины, графика и скульптура и который редактировался вождем всей группы и ее вдохновителем Дягилевым.

Это был лучший художественный журнал России — передовой, содержательный и с большим вкусом издаваемый. Государь Николай II субсидировал его 12.000 рублей в год. Большие субсидии давала и меценатка кн. М. К. Тенишева, что не мешало некоторым участникам вести против нее интриги. Немало было и других частных пожертвований.

Я сговорился с Грабарем, чтобы предстать пред светлые очи Дягилева, этой центральной и популярной в художественном мире фигуры.

Дягилев жил на Фонтанке в большой квартире, где и помещалась редакция «Мира искусства». Встретил он нас в высшей степени любезно как новоприбывших и близких к искусству людей.

Элегантный, не совсем, но почти «барин», с примесью чего-то другого, коренастый, с огромной не по торсу головой, с тяжелым и довольно грубым лицом, чувственными губами, красивыми умными глазами и классической «дягилевской» не то подкрашенной, не то природной прядью белых волос у лба, в

темных волосах, дававшей ему особый шарм и стиль. Лицо его было из тех, которые меняют весь свой характер от улыбки; она была ласковой и чарующей, и недобрые глаза, прищуриваясь, делались мягкими, добрыми, ласковыми, но, как мне казалось, вкрадчивыми и неверными.

Он принял нас в первой проходной комнате с библиотечными низкими шкафами, сплошь уставленными подписанными фотографиями разных знаменитостей (помню Золя среди многих других). Все стены были увешаны картинами художников «Мира искусства».

Чтобы познакомить нас с ними, он пригласил нас на воскресный чай, когда собирались у него «все». Из огромной комнаты редакции все были званы к чаю в узкую длинную столовую, с ярко-желтыми стенами, на которых висели произведения графического искусства «Мира искусства». За самоваром сидела «русская няня» в повойнике типа няни Пушкина, придававшая особый стиль и вносившая «родную ноту».

Тут я разглядел впервые всех представителей нашего петербургского Парнаса: в то время молодого, с черной бородкой Александра Бенуа; рыжеволосого, улыбающегося очень приятной улыбкой и мягко картавившего Льва Бакста; пухлого, с лицом мальчика, задумчивого Сомова; Яремича — тонко и злобно язвящего, с розовыми щечками и сладким недобрым оскалом лица; юного, почти мальчика Евгения Лансере (сына известного скульптора), очень большого мастера по графике; Остроумову, гравюры по дереву которой славились и украшали, равно как и виньетки Лансере, журнал «Мир искусства»; почтенных пей-

зажистов Пурвита и Рущица; музыкальных критиков, мрачного Нурока и чрезмерно утонченного, аффектированного Нувелля, тонкого эстета и знатока театра и музыки.

Центральной фигурой в этот раз был Д. Мережковский с его сателлитом Дмитрием («Димочкой») Философовым, заведовавшим литературно-философским отделом журнала. Зинаиды Гиппиус не было. Помню, что Мережковский своим пафосом сразу привлек к себе общее внимание и произвел на меня большое впечатление и особенным, таинственно-вдохновенным и задушевным тоном речи, и странным и мистическим выражением глаз. Он рассказывал о своем путешествии по Северу России, скитам, монастырям, откуда только что вернулся. «И какие там чудные юггодивые», — воскликнул он на всю комнату, картавя, с восторженным жестом, слегка театральным. Очень он был интересен и немного интересничал. Все очень мило отнеслись ко мне, «новичку», с интересом расспрашивали про Мюнхен, но, конечно, тон, — что все принадлежат к некой высшей, избранной братии, друг с другом спаянной неким великим делом «Мира искусства», — чувствовался, и подойти к ним просто мне показалось нелегко. От Дягилева, несмотря на не сходящую с лица его улыбку, веяло каким-то холодом и огромным самомнением.

Фигурой он был, несомненно, очень яркой и блестящей, благодаря всесторонней талантливости. Музыкально богато одаренный, чуткий к красоте во всех ее проявлениях, знаток пения, музыки, живописи, большой любитель театра, оперы и балета, лов-

кий инициатор и организатор, неутомимый работник, умеющий привлекать к работе людей, ими пользоваться, брать от них, что надо, находить и развивать таланты, привлекая, завораживать, столь же беспощадно расставаться с людьми, как эксплуатировать их, — он был настоящим вождем и руководителем с диктаторскими наклонностями. Зная себе цену, он не терпел ничего и никого, что могло стать ему поперек дороги и с ним конкурировать. Обходительный и вкрадчивый, жестокий и неприятный, сердечный, преданный и внезапно неверный, требовательный и капризный, смелый до нахальства и заносчивости и задушевно ласковый, он мог иметь поклонников, друзей и врагов, но не мог порождать среднего чувства симпатии; он мог быть чарующим и отталкивающим, но ни симпатичным, ни антипатичным он не был. Фигура сложная и яркая, — он умел лавировать среди интриг, зависти, нареканий и сплетней, которыми всегда насыщен художественный мир.

«Мир искусства» был его созданием, ему поверили, ему доверились. Таким же детищем Дягилева, не говоря о двух грандиозных, им устроенных выставках русских портретов в Таврическом дворце в Петербурге и русской живописи от Петра I до наших дней в Париже, стал и русский преображенный балет, поднятый им на огромную художественную высоту и стяжавший ему мировую славу. Он был его «idée force»[1], неукоснительно и блестяще проводимая в России и Европе, несмотря на подчас огромные трудности.

---

[1] Главенствующей идеей *(фр.)*.

Все эти художники «Мира искусства» меня интересовали, но, несмотря на явное первенствующее их положение в художественной жизни Петербурга, какое-то необъяснимое внутреннее чувство заставляло меня настораживаться и, при наилучших внешних отношениях и все учащавшемся контакте, все же соблюдать некоторую дистанцию, что имело место и с их стороны.

Многое подсознательное стало со временем сознательным. Почему этого чувства не было никогда с Врубелем, с Суриковым в Москве? Почему эти самые крупные люди и самые, во всяком случае, большие художники в России в ту эпоху не внушали мне никогда этой опасливой, этой неуютной внутренней отчужденности? Почему с ними все сразу стало проще, яснее, естественнее? В этом сказалось что-то очень важное, и инстинктивно в душе проводилась грань между подлинным, вполне добротным, духовно значительным и драгоценным, в высшем смысле слова, а потому и простым, и чем-то иным — пусть весьма талантливым, искусно выполненным, утонченным, любопытным, нередко заманчивым, но как бы золотом иной пробы, иного удельного веса. Первоначально маститый художник, профессор Академии И. Е. Репин примыкал к «Миру искусства», но в силу инцидента, кончившегося трагикомическим эпизодом, он порвал с ним. Вот что случилось.

У Репина был друг художник Матейко. Грабарь написал весьма нелестную статью о таланте Матейко. Репин убедительно просил Дягилева не помещать ее в его журнале, но, не внимая этой просьбе, Дягилев на видном месте ее напечатал. Бурный по темпера-

менту Репин пришел в негодование, немедленно ушел из «Мира искусства» и написал картину-композицию, изображавшую его самого в хламиде, несколько схожего с Христом, негодующим жестом руки отталкивающего Дягилева, похожего на обрюзгшую бабу с женскими сосцами, в образе Сатаны. Название картины было «Отыди от меня, Сатано».

Что это было за явление — этот знаменитый и долго продержавшийся «Мир искусства» с его интересными и с неизменным вкусом устраиваемыми выставками и прекрасно издаваемым содержательным иллюстрированным журналом, носителем культурных начал и идей чистого искусства?

Он был призван стать средоточием художественной жизни России. Таковую миссию он за собой признавал, ставя себе целью очистить от устаревших антихудожественных традиций и заветов передвижничества, тенденции направленчества, а также узконационального псевдорусского искусства подлинное искусство во всех его проявлениях.

Направление и «стиль», взятые «Миром искусства», не могли не привести к конфликту с московским «русским» (в том смысле как «национальность» и «русскость» понимались) уклоном искусства. Потому творчество братьев Васнецовых, Иванова, Нестерова, Малютина и деятельность им покровительствовавших (как Цветков и кн. Тенишева) были не только взяты под подозрение, но и впрямь существовал у петербургского Парнаса некий одиум в московской русской художественной идеологии. Тема о национализме в искусстве и интернационализме была в моде и служила предметом горячих споров.

Хотя многое из вышесказанного о последних отчасти служило оправданием для критики и некоторой настороженности по отношению к продукции представителей иного лагеря, все же петербургское «снобирование» и подчас пристрастная критика вносили неприятную ноту в отношения между художественными элементами обеих столиц. Ориентация на «две России», допетровскую и европеизированную, в искусстве отражало то, что проводилось, сознавалось и чувствовалось во всех духовных явлениях русской жизни, на протяжении всей ее истории после ее великого исторического кризиса.

Я указал на великую культурную миссию «Мира искусства». Но одно это «знамя» в искусстве мало что значащее, другое — убеждающая и всепобеждающая мощь личного таланта. Правда, этому единоличному таланту можно противопоставить «соборное творчество», которое в древности и в средние века подняло и таланты, и само искусство до предельной высоты. Но в данном случае это было, конечно, не «соборное творчество», а групповое и дифференцированное при единении под общим стягом. Дифференция эта определялась не столько в силу разнокачественности талантов и даже количественности (отмеченных гением творцов в петербургской утонченной, культурной и, конечно, талантливой группе не было), сколько в силу известных вкусовых тенденций, а отчасти и технических приемов.

Впрочем, даже вкусовые тенденции постепенно все более приближались друг к другу. Петербургская группа постепенно окрашивалась, в связи с ее спайкой, близкой дружбой и солидарностью, в некий об-

щий тон; если и не общий канон, то некий общий дух, ее все более объединявший, хотя, конечно, и не вполне обезличивая этим художников, — он подчинил их некоему общему эстетическому культу. Таким культом сделался французский XVII век и его отображение — XVIII век русский, памятниками которого был насыщен Петербург, его чудесные загородные дворцы с их парками, фонтанами, павильонами и статуями. Этот общий эстетический культ распространился и на петровский век, а также на первую половину XIX века — русский бидермейер [1].

Стиль, эстетика и эстетство утонченно-расслабленной эпохи маркиз, париков, кринолинов с ее ароматом пряных и нежных духов, галантными нравами придворных и напыщенным нарядным бытом все больше завораживали наших петербургских эстетов, эклектиков и коллекционеров старинных рисунков, гравюр, фарфоровых статуэток, вышивок бисером и разных безделушек. Отсюда — культ Версаля, стриженных парков, пикантных маркиз с мушками и париками, все то, что так часто воспевалось Александром Бенуа, ярким подражателем всего, относящегося к обожаемому им XVIII веку, черпающим свое вдохновение для картин, гуашей и театральных обстановок столь же в любимом им Версале, сколько и в парижских библиотеках и музеях.

В то время как талантливый Мусатов, москвич, исполненный подлинной поэзией русской жизни, шел в своих композициях от русского быта, природы и

---

[1] Стилевое направление в немецком и австрийском искусстве около 1815—1848 гг., характеризовалось тонким, тщательным изображением интерьера, природы, бытовых деталей.

усадьбы, петербуржцы шли от Франции и Царского Села.

Это своего рода поветрие заражало таланты в среде Бенуа, являвшегося неким центром, потому я о нем подробно скажу ниже.

Талантливый, обладающий тонким вкусом и большой фантазией Лев Бакст несравненно более рисовальщик и декоратор, чем живописец (картины его, как например «Terror antiquus», были довольно слабы, а портреты суховаты по живописи), был менее художником от картины, чем мастером театра, костюма и декорации. Впоследствии он стал не петербуржцем, а парижанином. Возвращаясь к термину «национализм», национально-русским назвать его невозможно, но колыбелью его все же был тот же «в окно смотрящий на Европу» «Мир искусства», с представителями которого он был связан дружбой и петербургскими переживаниями и воспоминаниями. В работах для сцены амплитуда колебаний его вдохновений захватывала и античный мир, и Восток, преображенный особым бакстовским стилем в изысканных рисунках.

Таким же театральным деятелем в ущерб живописи стал художник Добужинский, воспевший тургеневскую эпоху, а впоследствии в Ковно стяжавший себе немалую славу разнообразными постановками. Этого преданного друга «Мира искусства» я знавал еще по Мюнхену, где он бывал наездами. Милый и приятный в обращении, будучи не особенно ярко выраженной индивидуальностью в искусстве и подпав под сильное влияние Бенуа, пред которым он преклонялся, Добужинский всецело вошел в орбиту «Мира искусства», бывшего для него законом, пророком и трамплином.

В области графики он дал немало очень хороших произведений.

Во всем этом творчестве было много красивого, ловкого, подчас изысканного, забавного, «скурильного» (изюминка с оттенком забавного и острого), как принято было выражаться на жаргоне «Мира искусства», но все же от всего этого веяло чем-то не то что не своим, ибо культ Петербурга был все же культом особой России, — и в этом была червоточина «Мира искусства» и его минус, его органический дефект и опасность — упадочной эстетики и эстетства. До большой живописи с ее задачами «Мир искусства» не дотянулся никогда. Словно опасаясь этой ответственной, серьезной области, эта группа художников нашла для себя наиболее легкий и соответствующий своим возможностям прием, ставший ее речью, — гуашь, акварель, графика. В технике (кроме тщательного до миниатюрной отделки доведенных вещей Сомова) преобладала при том «вкусная» (тот же термин из жаргона «Мира искусства») эскизность, ловкий росчерк и игра кистью.

Показательно, что все же подлинный живописец портретов Серов также ограничивался ловкими акварелями, часто полуэскизными в своих небольшого формата исторических композициях, не дав ни одного крупного холста. В этом отношении величайшие достижения и задания Сурикова были ему не по плечу.

В общем, была протоптана некая дорожка, очень приятная, не крутая и не опасная, по которой благополучно катились, но не великая стезя, с ее обрывами, опасностями, но и горными подъемами. Трагичных

бурь и переживаний, крупных срывов и крупных взлетов у «Мира искусства» не было. В нем приятно дышалось, так как ничего не было оскорбительного, а ограниченные задачи достигались успешно и давали ему заслуженную художественную репутацию доброкачественности, хорошего тона и вкуса.

На фоне Парижа, с его большими заданиями в живописи, срывами, заблуждениями, дерзаниями и драгоценными достижениями, «Мир искусства», что воочию и ярко показала его выставка в Париже, оказался вялым, а многое из него и впрямь ничтожным «pas interessant»[1] — роковой термин во Франции.

Репутация русских держалась на высоте в области театральных постановок и декораций. В Париже, а также в Лондоне они имели большой успех. Выставка Дягилева в Париже, о которой я упомянул и где была показана русская живопись за три века, видимо, заинтересовала; было сказано много любезных слов; некоторые художники удостоились сделаться членами Осеннего салона, но сколько во всем этом было искреннего, судить трудно. Любезная Франция как никто умеет польстить и мастерица на изысканные комплименты. Мне все же показалось, что русского духа они не поняли, а Врубеля мне лично прямо ругали, считая его за плохого Морро.

Как бы то ни было, в области живописи мы смиренно должны склонить головы перед Францией — страной подлинной живописи, а «Мир искусства» и пред нашими богатырями по живописи, какие у нас все же были (тот же Репин, при недостатке у него

---

[1] Неинтересный *(фр.)*.

часто вкуса): Кипренским, Брюлловым, Щедриным, Федотовым, хорошим пейзажистом Куинджи и пред подлинно великими современниками Суриковым и Врубелем, вполне от «Мира искусства» отмежевавшимися в их великом одиночестве.

Возвращаясь к понятию и теме о «русскости», о «своем» искусстве, в связи с вышесказанным о «Мире искусства», я поделюсь своими мыслями о Сомове.

Мне жаль было Сомова. В его ощущении русского было что-то более родное, теплое, скажу даже пушкинское. Русскую природу, березу, сад он чувствовал как-то интимно и проникновенно. У меня была его очаровательная акварель «В детской»: открытое окно в зеленый сад, игрушки, наваленные на первом плане, в зеркале отражение русской няни с ребенком. У фон Мекка, моего друга, была его картина «Светлячки»: русская деревянная беседка, две молоденькие девочки у пруда, в кустах огоньки светляков, но этот русский аромат (чувствующийся и в других ранних работах Сомова) постепенно исчезал; повеяло иным. Начались маркизы в живописи и фарфоре, фейерверки, шармили парков. Модный XVIII век стал заедать. Впоследствии на его творчество легла особая печать утонченного порока и болезненного вырождения.

«Костя» Сомов с его круглым, бритым лицом вечного юноши (хотя юношеского в его природе ничего не было) был любимцем в компании «Мира искусства». Он был гордостью и отчасти жертвой его. Его подлинное мастерство прославлялось по заслугам. Показывая какую-нибудь тончайше исполненную аква-

рель-миниатюру, Сомов обычно приговаривал: «Это так — пустячок». Он притворно скромничал, отлично зная себе цену. «Пустячки» эти были очаровательны. Это были скорее «предметы искусства», чем живописные произведения. Такими и уже настоящими предметами искусства были его две скульптуры, статуэтки «Маркиза с маской» с тщательно обвязанной Сомовым вокруг хрупкой шейки миниатюрной шелковой ленточкой опалового цвета — «с конфетки» и группа «Влюбленные». Та и другая статуэтки были раскрашены собственноручно Сомовым и обожжены на Императорском фарфоровом заводе. Они были мною приобретены у автора.

Когда Сомов от акварели и тонких, более добросовестных, чем темпераментных рисунков-портретов переходил к живописи, то, за исключением хорошего портрета «Дама в синем» (Третьяковская галерея), он терпел неудачи, впадая в вылощенность и часто в сухость. Подлинного живописца в нем не было, как и не были мастерами живописи его друзья по группе «Мира искусства».

Будучи прославленным мастером «у себя дома», в Петербурге, и покупаемым меценатами в Москве (собрание Гиршмана гордилось работами Сомова), на европейской арене Сомов потерпел неудачу. В Париже он оценен не был да и не мог быть оценен. Еще хуже вышло с Америкой. Успех он мог бы скорее иметь в Германии с ее культом тонкого рисунка и детальной разработки. В конце концов, только один большой его ценитель в Лондоне обеспечивал его более чем скромное существование в эмиграции.

Если комната и обстановка — «зеркало души» ху-

дожника и вообще человека, то поистине таковым являлось обиталище Сомова в Петербурге, где я его навещал несколько раз. Немного аккуратно расставленной старинной мебели из красного дерева 40-х годов, на изящном комоде и крошечном столике — одна-две первоклассные и ценные фигурки старого Мейсена; силуэты, миниатюры на стене, вазочки Луи Филипп, один красивый цветок — красочное пятно.

Фигурой он был не ясной. Минутами казалось, что он, особенно говоря об искусстве, раскрывал свое нутро, которое вообще было очень замкнутое. Немало в нем было и иронии, и, как еще много раньше мне казалось, даже разочарованности, скептицизма, недоверия при несомненном уме. Эти черты, делающие его для меня неуютным, донельзя обострились с годами, когда, по словам его старых приятелей, «Костя скис и стал безнадежно мрачным». Внутреннего света я никогда в нем и раньше не ощущал.

В Петербурге, в связи с устроенной мной большой выставкой «Современное искусство», я издал книгу-монографию с многочисленными воспроизведениями Сомова, что его очень обрадовало.

Раз, много лет спустя, вглядываясь долго в одну картину на выставке в Париже, я почувствовал прикосновение руки к плечу — обернулся... предо мной стоял маленький, сморщенный старичок, показавшийся мне карликом, с таким же желто сморщенным лицом, какое бывает у карликов, этих жутких и странных существ. Он тяжело опирался на палку, волоча одну ногу. «Узнаете?». Это был «вечно юный» Костя Сомов — жалкий, больной, старенький, с печальным потухшим и каким-то уже неживым взором.

Звезды меньшей величины группировались вокруг планет Бенуа, Сомова и Бакста. Эстетство и эклектизм были снижающим началом в движении, долженствовавшем быть передовым, «Мира искусства». Москвичи это чувствовали, националисты почти презирали «петербургских эстетов», а крупнейшим нашим творцам в искусстве, как я уже сказал, не было для них дела.

В этой системе звезд, пожалуй, самой яркой, если не по таланту, то по назначению, был Александр Бенуа.

Александр Бенуа играл роль некой центральной фигуры в среде петербургских художников «Мира искусства». Этому способствовало многое. Его широкие познания в искусстве, знание его истории, его художественный «нюх», тонкое критическое чувство, умение разбираться, давать оценки, основанные на серьезном знании и на обычно верной интуиции личного чувства. При его любви к старому, у него был живой интерес к новому, и это было ценно и ценимо молодыми и начинающими, вступающими на тернистый путь искусства; его авторитетное мнение учитывалось. Уютный тон балагурства и шуточек, особый говорок Бенуа смягчали подчас строгую критику и «экзамен» Бенуа делали приятным. На стороне он высказывался строже и нередко с ядовитым сарказмом о том, кого он обвораживал своей обходительностью, своим умением подойти. Потому к его ласковой снисходительности и балагурному тону приходилось относиться с некоторой осторожностью. Некоторые его считали фальшивым, но это была ско-

рее обычная мягкая манера дипломата, и таким, конечно, он был — ловким, изворотливым, умелым и искушенным в любом обществе: высшем и профессионально-художественном. Его острый ум и остроумие, его шуточки и «словечки» помогали ему всегда удачно лавировать, не обижая высказывать свое мнение. Он был бесценным справочником по части искусства. Для справок и информации у него имелась очень обширная, отличная библиотека, кроме острой памяти.

Свою роль центральной фигуры, как я выразился, он любил и разыгрывал умело.

Этому содействовала его уютная и художественно обставленная квартира старинно-петербургского стиля, ставшего обычным в то время у людей со вкусом или таковым подражающих. На стенах висели между прочим оригиналы сепий Гуарди, которые были его гордостью. Он умел вокруг чайного стола собирать людей, обласкать их любезным приемом с особым типично радушным выкриком приветствия, выражавшим радость или дающим иллюзию ее.

Наконец, бывшее положение его отца, известного, хорошего (хотя уже не столь знаменитого) архитектора, популярность его братьев — архитектора и умелого, хотя скучного акварелиста, пользовавшегося успехом в обществе, содействовали его престижу. Но престиж, в связи со всем сказанным и в связи с его художественными заслугами, был и личный — и немалый.

Бенуа дорожил своим положением, своей ролью художника «а la page», просвещенного критика и видного театрального деятеля. Его самолюбие и его

ревность были столь же велики, как его уязвимость и обидчивость.

Это имело место в его сложных отношениях с его другом «Сережей» Дягилевым, являвшимся таким же, но в иной степени «animateur»ом[1] художественной жизни, и, как я сказал, в силу природного чутья также тонким знатоком в определении качества и происхождения картин. Для консультанта-диагноста как Бенуа он в силу этого являлся конкурентом, но особенно в театральной жизни, в которой Дягилев был весьма деспотичен и капризен. Это было еще полбеды. Дружба и взаимная польза многое сглаживали. Острее обстояло дело в вопросах инициативы, в «великом действии», которое тогда совершалось в области театральной жизни. Столкновение инициатив двух людей как Дягилев и Бенуа не могло не давать подчас неких взрывов при напряженном самолюбии и желании первенствовать.

Не менее характерным, не говоря о стычках с Бакстом, также театральным деятелем, являлось ревнивое, в силу этого и впрямь нередко враждебное отношение к талантливейшему декоратору Головину, стоявшему выше обид, но которому нередко приходилось горько.

Если я остановился на характеристике личности раньше, чем на оценке Бенуа как художника, то это потому, что он является, вернее являлся в эпоху нашей яркой художественной жизни в России фигурой незаурядной, ценной, но и весьма сложной, при внешнем простодушии и уютности, далеко не

---

[1] Букв.: «вдохновителем» *(фр.)*.

простой. Эта сбивчивость в нем может давать повод для мало его знавших к неверной оценке, и дать неверное о нем представление. Наряду с поклонниками (к числу которых принадлежали Грабарь и многие петербуржцы), врагов у него было немало. Кн. Тенишева в своих воспоминаниях, пострадав от отрицательных сторон Бенуа, которого очень не любила, высказала пристрастное о нем мнение. Человек он был, конечно, очень ценный, культурный, талантливый, издавший ценные труды по искусству («История живописи»), искренне и горячо любивший искусство, впрямь обожавший театр, умный, тонкий и полезный России.

Если делить по творчеству, по специальностям художников на категории, то А. Бенуа нужно зачислить к театральным декораторам, в чем была главная его сила, и к иллюстраторам. В этих двух сферах он стяжал себе заслуженную славу*.

То, что сказано мной о Сомове, приходится повторить и говоря об А. Бенуа. Живописцем он не был. Приходится повторить то же, что сказано выше о Серове: его акварельно-карандашные композиции (многие на исторические и историко-бытовые темы) не перевоплотились, никогда не дозрели до живописно-подлинной картины, как раньше наименовалось произведение, увенчивающее весь, огромный нередко, подготовительный для нее труд, являющийся по отношению к самой картине лишь «материалом».

---

* Хотя Бенуа ныне жив, но я говорю в прошлом времени, так как он для меня всецело связан с Россией, и мы все — люди прошлого.

На легкой дорожке, по которой многие катились, как я выразился выше, в «Мире искусства» находилась некая станция, являющаяся для них предельной, между тем как путь вел куда дальше, но идти дальше не хватало сил, да и умения и знаний. И пусть не оговариваются робеющие или немогущие, что произведение есть произведение, не все ли равно — небольшая гуашь-рисунок или картина маслом, или фреска; что всякое подлинное произведение искусства не требует лишних слов, но все же... есть некая художественная речь, которая полноценнее, серьезнее, глубже и содержательнее, а потому и ответственнее другой, как и есть стиль и слог пусть самого талантливого фельетона — и кованая форма серьезно разработанного романа, к которому предъявляются иные, повышенные требования. Что выдерживает ловко исполненная гуашь, акварель с ее соблазнительной игрой кистью, «вкусным» росчерком, подтеком красок и ударами карандаша, то «невместно» в серьезном законченном произведении масляной живописи, где «каждое лыко в строку» и где не отделаешься внешними приемами и полумерами. То же относится нередко и к композиции: что сходит в небольшом эскизе-наброске, то «экзамена» большого холста часто не выдержит («Петр I» Серова мог бы выдержать, но талантливо-ловко сделанная гуашь наводнения в Петербурге Бенуа, думается, — не вполне).

Делаю краткое отступление в связи с искусством Бенуа. Как-то раз, в бытность мою в Риме, я навестил сына умершего художника Семирадского. Он жил в особняке покойного отца, последним, по своему вкусу и согласно потребностям своего творчества,

выстроенном (ныне снесенном). Бережно, почти набожно хранил сын наследие знаменитого отца. Огромнейшая мастерская, над которой помещалась еще бо́льшая для исполнения огромных работ, была сплошь увешана эскизами, рисунками, акварелями, этюдами маслом — «материалами» для монументальных картин, стяжавших славу мастеру. Годами материал готовился раньше, чем громаднейшие холсты изобразят вполне созревшие произведения, чудесно прорисованные во всех деталях. Я не мог не преклониться перед подобным отношением к делу.

«Да, — сказал Семирадский. — Тогда понимали, что значит картина и чего она требует, а теперь «картину» написать не умеют. Все легко отделываются!..»

К сожалению, должен признать, что слово «не умеют» яснее и вернее определяет то, что прикрывается словом «не хотят». Пусть и не отделываются оговоркой, что такие картины «девать некуда», что время, эпоха делают их нежеланными.

Дворцов больше не строят, галереи частные отжили свой век, но сколько зато общественных зданий, имеющихся у нас, охотно украсили бы свои стены работой мастера, если бы подлинное мастерство себя проявило.

Вот почему А. Бенуа приходится все же зачислить в категорию иллюстраторов, и таковым он был, и очень хорошим. Его «Медный всадник» в этом отношении занимает первое место. Как певец дорогого его сердцу Петербурга он тут достиг эпичности и драматичности. В этой иллюстрации он проявил и подлинное «вдохновение», — термин, не вполне употре-

бимый по отношению ко всей продукции «Мира искусства».

Фантазия, больше чем вдохновение, культура и вкус — была та триада, с которой оперировали мастера этой группы.

Странным является то обстоятельство, что, будучи колористом, и притом очень смелым и ярким в сфере театральных обстановок и костюмов, в станковой живописи — в акварелях парков, дворцов и прочее, Бенуа в своей красочной гамме был скорее вялым и даже нередко тускло-серым. В последние годы его обычная эскизность, не лишенная прелести, хотя во имя свежести набросков жертвовалось многим, что дает подлинную ценность (углубленность тона, драгоценность выработки), — стала страдать внешним шиком росчерка, сухой и досадной штриховкой пером (в чем сказывается неумелое подражание «акцентам» Гуарди). Так или иначе, но с грустью надо признать, что станковая живопись (акварели) Бенуа в Париже кажется весьма тусклой наряду с виртуозными акварелями парижских мастеров.

После любимца Парижа Бакста, считавшегося виртуозом костюмов и декораций, и в театре, где у нас (да и раньше в Париже с «Шехерезадой») Бенуа стяжал себе славу, лавры Бенуа впоследствии оказались сомнительными. Подлинный успех имел его «Петрушка», где талантливейшая музыка Стравинского много содействовала успеху оперы. Лишь заказы личные уже сильно потускневшей звезды, танцовщицы Рубинштейн, давали возможность Бенуа применять его театральный талант. Зато макеты его для постановок ходко продавались в Лондоне.

Если Бенуа искренне и серьезно любил и всякого рода искусство, то в театр он был влюблен. Театр был его настоящей стихией, он был источником вечной радости, предметом неугасающего интереса. Он был подлинным театралом, и эта грань у этого многогранного и одаренного человека была наиболее отшлифована.

Искусство и деятельность Бенуа наводили меня на некие размышления. Мысли сосредоточивались вокруг двух главных вопросов, меня смущающих и меня давно интересующих в связи со многими наблюдениями и подсознательными чувствами, меня тревожившими. Выскажу их с полной откровенностью, без боязни привести в некоторое недоумение читателя.

Первый вопрос касается не культуры как таковой вообще, мной высоко ценимой. Культура — важный фактор художественной деятельности, повышающий диапазон всякого творчества. Ею обладал Врубель, и это во всем чувствовалось и делало его иным, чем многие. К величайшему сожалению, некультурность весьма частое явление у наших художников, и это также ясно чувствуется и прозревается через всю талантливость, многим присущую. Но в вопросе значения культуры сталкиваешься с известным парадоксом. Перефразируя остроту из журнала «Симплициссимус»: «Любовь — это, конечно, хорошо, если она не преувеличена», выражусь так: «Культура хороша, если она у художника не преувеличена». Соотношение художественного творчества с некой гипертрофией художественных познаний, разнообразных художественных интересов, уже не говоря о разносторонних интересах в другой области, художественного крити-

цизма, пытливости, с сопутствующей ей потребностью регистрации, документации, анализа, разбора, — это является тревожным вопросом*.

Многообразная деятельность Бенуа как художника-творца и ремесленника, как просвещенного критика, историка искусства, газетного работника, дающего отчеты в многочисленных фельетонах и заметках, все желающего и, в силу профессии, долженствующего осмотреть, зарегистрировать, в качестве эксперта оценить, в качестве консультанта дать мнение и совет, как пытливого культурного человека, не желающего обойти без внимания всякую новую книгу, заслуживающую интереса, как библиофила, стремящегося обогатить свою библиотеку, как просвещенного человека, испытывающего потребность контакта с таким же собратом по культурным интересам, — этот тревожный и важный вопрос ставится. Раскидывание по столь широкому фронту, удовлетворяя человека широкой культурой, фактически не может не идти во вред его углубленному личному творчеству.

Я не говорю уж о другом обычном и весьма показательном явлении иного порядка, но в известной степени к данному вопросу относящемуся.

Сколько раз приходилось наблюдать, что весьма культурные, начитанные люди в области искусства, тонкие и мудрые критики, люди со вкусом и чутьем, окружающие себя искусством и его искренне любя-

---

* Здесь я считаю уместным привести остроумный и глубокий по смыслу ответ известного Эррио на вопрос, что такое культура: «Когда все забыто, что прочтено и чему мы учились, тогда начинается культура».

щие, не в состоянии понять, осознать то «нечто», столь простое, сколь бесконечно тонкое и сложное, несравненно более простое и более тонкое, чем все ими высказываемые мысли, критики и суждения, что является «витамином» для всякого творчества, без которого оно чахнет, растеривается и гибнет.

Раз мне пришлось совместно с Бенуа обозревать галерею Щукина в Москве и выставку в Париже. С критиками искусства я ходить по выставкам и музеям вообще всегда избегал, предпочитая ходить в одиночестве и предаваться своим переживаниям или с одним из «малых сих», с художником «попроще». Наряду со многим наивным, подчас таким высказываемым, приходилось именно от такого внезапно услышать столь искреннее, непосредственное, «идущее от души», радующее своей свежестью замечание, или столь ценное, чисто профессиональное наблюдение, что это являлось для меня гораздо более ценным и приятным, чем хитроумный анализ знатока искусства.

Обзор с Бенуа был в высшей степени внимательный в обоих случаях. В его записной книжке отмечались дата, происхождение, период создания картины, делались критические заметки, явно набирался материал для очерка, для статьи, быть может, и для истории искусства. Та или иная картина относилась к некой категории, заносилась в известный разряд, к ней приклеивался ярлык, она для справочного материала являлась номером.

Все это, мной наблюдаемое, было и занятно, и почтенно, и поучительно, и показательно. Так именно, подумал я, и осматривали, и изучали искусство сотни почтеннейших ученых и критиков, писавших

тома по искусству, и дай Бог, чтобы всякий так углубленно и культурно относился к им воспринимаемому, но ведь мой спутник к тому же и художник, не другого ли подхода, не другой ли, и гораздо более непосредственной реакции можно и нужно ожидать от него как такового? Не слишком ли все это «сознательно», не убивает ли подобный подход свежий импульс и ценное непосредственное душевное восприятие, тот «витамин», как я выразился, который питает не мысль, а нутро художника.

Несколько лет спустя я на своем собственном скромном примере испытал и проверил вышесказанное.

«Вот вы понимаете и чувствуете искусство, да и сами художник. Вам и следует принять участие в нашей газете как художественный критик», — сказали мне в редакции одной газеты. Я согласился и писал два года фельетоны и заметки, получавшие одобрение и даже лестные отзывы, пока по известным причинам, я по своему желанию не простился с редакцией. И какую испытал я несказанную радость и облегчение, когда я словно вздохнул свободно. Ходил я по выставкам, бросил перо критика, просто выкидывая из поля зрения, что мне не нужно, входя в интимный, таинственно-духовный контакт с тем, что каждому по-своему дает искусство, согласно внутренней потребности и индивидуальному интересу. Я смотрел, изучал то, на что мне хотелось смотреть, что мне интересно воспринять без обязанности об этом рассуждать, давать отчет, производить критический анализ, формулировать словами, столь мало могущими выразить чувства и впечатления. Как это

было приятно, какое я испытывал удовлетворение от этого, мне лично нужного подхода к предметам искусства, ничего общего не имеющего с опасным для художника подходом, являющимся результатом навязываемого специальной профессией либо ученого, либо газетного репортера аналитического процесса — столь иного порядка и, конечно, более низкого, чем сверхсознательное, непосредственное восприятие.

Если вдуматься в этот некий, не всем понятный, психологический закон, то многое становится понятным, что́ так разделяет на две, не только чуждые, но часто и впрямь враждебные сферы, людей чувства, грезы, интуиции, подсознания — и людей с разработанной критической мыслью и обладающих целым арсеналом познаний: художников и людей всех категорий, любящих подходить к искусству, но с «другого подъезда», как выразился один художник.

Есть еще один психологический закон, связанный с тем, что сказано.

Подход художника тем отличается от иного подхода, о котором шла речь, что не может и не должен заглушать в себе страстей в оценках, ибо в страстности его сила. Как будто и над этим стоит призадуматься. В этом полярно противоположны подходы художника и культурного критика, всему долженствующего воздать должное, «не ведая гнева».

Знаменитый художник Беклин высказал мысль глубокую и верную в своей импульсивности и на этот закон указывающую. Она сводилась к тому, что если в искусстве художник в известный период своего творчества, когда его творческий пафос направлен к

определенной для него святой, в данное время, цели, которой он домогается, и он обретает то дорогое, полезное, нужное и ему соприродное, что ему помогает разжечь и поддерживать этот пафос, — он должен «уметь ненавидеть» все остальное, что всему этому противоположно.

Другого рода деятельность увлекла и отвлекла целую плеяду лучших наших художников — деятельность театрального декоратора.

У нас, с легкой руки Дягилева и в силу наличности лучших художников, привлеченных к театральному делу, театральная продукция завоевала себе особое право и заняла наипочетнейшее место. Мы не будем повторять, насколько заслуженно было признание всего сделанного в России в этой области и насколько это национальное русское дело повлияло на европейские постановки, но во всем этом увлечении и привлечении к театральной работе самых выдающихся художественных сил, не столь уж многочисленных в России, была и некая обратная сторона медали. Театр их отвлек, поглотил, «заел», в одном возвеличил и поднял их значение, а в другом снизил и нанес ущерб. Работа для театра нанесла и вред в смысле чисто технически-ремесленном, развив вредную повадку эскизной техники, где в погоне за общим красочным эффектом с расчетом на красочное пятно и на общий эффект декоративный пренебрегалось всем тем, что является столь существенным в чистом искусстве. Некоторых это устраивало как задание более легкое, дающее красивые достижения без чрезмерных усилий, других это развращало, внося некоторую распущенность и приблизительность в

работе. «Двум господам служить невозможно». Наши художники избрали господином сцену, а не стену и не холст.

При этом нельзя забыть, что искусство для театра есть до известной степени компромиссное искусство, основанное на трюках, эффектах, расчетах и приспособлениях (светотень, рампа, красочное, меняющееся освещение, вуали, расчет соотношения «задника» и кулис) и, наконец, что весьма важно, на специальной фактуре раскраски декораций клеевыми красками, рассчитанной на расстояние и общий эффект. То же относится и к костюмам. У нас (и это в смысле экономии явилось остроумной новинкой) при широком размахе наших грандиозных постановок, трюк в исполнении костюмов был доведен до совершенства: окраска дерюги под парчу и шелк и тому подобное. Вблизи все отвратительно: лица, обстановка, одежда, издали все превращается в сказочное видение. Вульгарный материал, ловко трюкированный, грубая роспись грубой краской холстов давали на расстоянии фантастику. К подобному обману техника, ремесло художников, оперирующих за станковой живописью благородной масляной краской, должны приспособиться, а ремесло их неминуемо снизиться, если они, как часто было у нас, сами являются исполнителями, а не только руководителями.

При всем этом надо заметить, что творчество и инициатива декоратора не вполне свободны при сложных факторах законов сцены и, что весьма важно, при диктаторских правах режиссера, а также при требованиях иногда весьма капризных исполнителей первых ролей. Мне художники сами рассказывали,

какие неприятности, доходившие до острых столкновений, они переживали в этом отношении, уже пройдя через экзамен высшей дирекции.

Творчество? Конечно, оно присуще всякой композиции для сцены, столь эскизно талантливо, обычно гуашью исполненной нашими живописцами и самыми видными. Но, по правде сказать, так ли уж сложно при огромном имеющемся материале историческом, при изданиях, гравюрах, лубках, включая открытки, обладая, конечно, вкусом, скомпонировать ансамбли дворцов, парков и роскошные интерьеры всякого рода, боярские терема (протокольно исполняемые Билибиным) и готические залы, а также костюмы?

Во всем сказанном я отнюдь не хочу умаливать ни значения, ни заслуг наших «maestro» по театрально-декоративной части. Если я развиваю свою мысль относительно вопроса меня, как я сказал, тревожившего, то это потому, что этот вопрос не может не быть поставлен в связи с судьбами и историей нашего искусства. И, надо признать, что подобное явление как использование театром лучших художественных сил страны, явление в истории искусства исключительное.

Что ловкий Дягилев, Мамонтов и с их легкой руки дирекция императорских театров (не без долгих колебаний) их использовали, это делает честь и находчивости, и верному расчету. Директор Императорской оперы Теляковский в этом отношении был талантливым и чутким новатором. Не малую играет роль в этом, конечно, и великий соблазн материальной выгоды для художников. Театр обеспечивал проч-

ный заработок. Но если все внимание было обращено на одну сторону медали, то, как я уже сказал, была и другая — не только в увлечении и привлечении, но и в отвлечении этих самых сил от другого.

Факт налицо, что параллельно с интенсивной продукцией театра продукция в сфере чистого искусства этих сил, нашей «художественной гвардии» пала и частично снизилось качественно. Все менее стало появляться картин Константина Коровина, отделывавшегося большей частью ловкими беглыми этюдами. И без того обычно распущенный в своей игре кистью, в своем удовлетворении приблизительностью, а нередко и впрямь своим «кое-как» (обычном в рисунке), этот талантливый живописец, служа театру, распустился еще более в станковой живописи, упиваясь своими театральными лаврами. Головин, о котором речь впереди, забросил совсем живопись, портрет и стал профессионалом по части декораций, с головой уйдя в эту заманчивую для него стихию.

Для некоторых театр явился весьма удачным выходом, средством и способом стяжать себе имя, не могущее уже столь громко греметь, будь они лишь акварелистами и иллюстраторами.

Я остановился на значении театра и значении отрицательном в смысле отвлечения от серьезной, углубленной живописи как таковой. Еще важнее, по-моему, другое. Театр заворожил, и этим объясняется увлечение им подлинных талантов, своей фантастикой, и тут, как я указал, побочные факторы (свет, освещение рампой, рефлекторами и прочее) являются мощными сотрудниками для декораторов. Но духовные глубины искусства, стремление к ним и потреб-

ность в них уйти и погрузиться — это другого порядка явление и пафос, другое задание иного диапазона, чем декоративная фантастика. Правда, поскольку вопрос может быть поставлен о выявлении духовных глубин, соответствующих оптическому восприятию музыки, декорации являются пособником, но это лишь служебная вспомогательная роль.

Возможно, что у многих наших мастеров и не было этих духовных глубин, что в этой высшей в искусстве области им сказать было нечего и что в этом вопросе театр прикрыл собой некие печальные пустоты.

Трудно себе представить, что какому-нибудь Джотто, Микельанджело, Рафаэлю могло бы поступить предложение расписать декорации для какой-нибудь мистерии или для театра Медичи. Они хранили себя и их хранили для другого и, вероятно, они бы ответили: «Оставьте! Нам и дела нет до всего этого, есть на это другие люди...» Для таких людей духа это было бы зазорно, неуместно.

Как бы то ни было, но когда я думал о Врубеле, этом художнике с большим духовным зарядом, мне было больно, что из тихой храмины-мастерской он был увлечен также на это ристалище наших конкурирующих друг с другом мастеров-декораторов. Если знать, что он голодал, соблазнить его было не трудно. Да и просто как живописца и большого мастера мне было его жаль.

Помню, как раз у меня защемило больно сердце в каком-то, не помню точно, театре, на каком-то второклассном представлении. Было еще полутемно в зале. Старая, выцветшая и уже сильно потрескавшая-

ся местами занавесь была опущена. Видно, она доживала свой век и уже скоро обречена попасть в театральный хлам-кладбище, где хранится все некогда блиставшее на сцене и ее украшавшее, если за ненадобностью впрямь не бывает уничтожено. Стал я вглядываться — это была чудная, исполненная поэзией композиция Врубеля, мамонтовских времен. О красках, с их столь не прочным составом, судить уже было трудно, и все же тончайший общий тон был восхитителен.

У меня была акварель Врубеля «Ночь в Неаполе». В любом дворце роспись стены, декоративное панно, исполненные по этому эскизу, были бы гордостью владельцев. И что же? — Это было для театра. Кто-то перебил заказ в этой как нигде страшной конкуренции при театре, и лишь скромная акварель показывала, какое вдохновение и чувство поэзии преисполняли великого мастера, когда он задумал эту вещь.

Вспомним о всем, что погибло, свалено за ненужностью в театральном складе, недавно в Москве сгоревшем со всеми декорациями. Безвозвратно ушло, кануло в Лету то, на что были потрачены художественные силы в большом количестве, отвлеченные от другого, могущего быть достоянием музеев. Умерли и лучшие художники. Остались кое-какие наброски, рисунки костюмов, мертвые без сцены, бездушные и скучные для рассмотрения, как и скучны были, по словам очевидцев, выцветшие, потертые декорации, в небольшом количестве сохранившиеся и послужившие «фоном» (выдумка сомнительного вкуса) для экспонатов в залах выставки памяти Дягилева, устроенной Лифарем в Париже.

Когда думаешь обо всем этом, ощущаешь нечто, похожее на то, как будто разобрали обстановку некоего вечернего, отшумевшего праздника. Все разобрали, разломали, вынесли и убрали. «Все прошло, прошло, как сон», — как поет Звездочет в конце оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

К художнику Головину в Петербурге меня очень тянуло. Он был сыном московского священника, когда-то духовного отца моих сестер. Головин держался в стороне от всех, и я ни разу не встречал его в среде «Мира искусства», которую он, видимо, недолюбливал, к корифеям которой относился отчасти свысока, отчасти с недоверием. Он был очень русским в душе, но обладал особым свойством русского человека (о нем говорит Достоевский) чувствовать дух и культуру других стран, до некоего духовного перевоплощения, что для художника является свойством и даром бесценным. Особенно сильно чувствовал Головин и сказочный мир, в изображении которого его фантазия была неиссякаема.

Головин вел странный, замкнутый образ жизни. О частной его жизни никто ничего не знал. Он куда-то исчезал неделями, не давая адреса, и, возвращаясь, находил груду телеграмм и писем из театральной конторы, в пыли, под своей дверью. Не любил он посещать людей и избегал контакта с художниками.

Один из них рассказал мне забавный случай про «чудака Головина». Как-то раз, не положившись на обещание визита Головина, он сам пошел за ним, чтобы завлечь его к себе. «Простите, простите! — воскликнул уже на пороге его дома Головин, схватыва-

ясь за голову. — Виноват, забыл, у меня важное, неотложное дело!». Он сорвался с места и быстро куда-то скрылся.

Место Головина — заповедное, куда он тоже пускал с трудом, была его мастерская под крышей Мариинского театра. Рядом с этой «мастерской», которая представляла собой огромного размера помещение-чердак, на самом верхнем этаже оперы была его тесная комнатка, где творилось им все, поистине чудесное, что появлялось в виде декораций и костюмов на сцене.

Красавец собой, прекрасно сложенный, с благородным лицом английского лорда, бритый, но со светло-русыми усами и красиво падающей на лоб прядью волос, с тревожными, нервными глазами, изысканными манерами и совсем особой, приятной, порывистой речью, с намеками и недосказами, всегда талантливой и увлекательной, он мне так нравился и так меня интересовал, что я часами у него просиживал на «колосниках» оперы (помост над сценой). Внизу, в какой-то бездне подо мной, пели, танцевали, играл оркестр. В интересные минуты оперы Головин делал мне знак, предлагая послушать и поглядеть на этот странный, словно подземный, освещенный мир сцены и зала далеко внизу под нами.

Огромной кистью он красил, всегда сам, деревья и здания на распластанном на полу, гигантского размера холсте. Я никогда не видел, чтобы ему помогал кто-либо.

«Пойдемте, отдохнем. Я покажу вам кое-что новенькое». Мы шли в его комнатку, сколоченную из теса, смежную с декорационной. Вдруг веером рассыпа-

лись по столу десятки рисунков очаровательных костюмов, исполненных акварелью или гуашью. «Вот сюита для «Кармен»... Что?.. Правда, Испания? Настоящая, не сусальная!». Гамма была черная, серая и белая, с отдельными красочными пятнами — та, которая строгостью и благородством прельщала меня в Испании, ничего не имеющая общего с вульгарной красочностью обычных постановок этой оперы. «Что, нравится?». Показывался кружевной рисунок декорации балета, всегда изысканный, благородный, по-головински причудливый.

«Боюсь Черного и Рыжего (Бенуа и Бакста). Заклюют, обругают! Страшные они люди!». Головин был неврастеник, он чувствовал себя всегда гонимым и очень одиноким. Меня он «не боялся» и был необыкновенно откровенен, делясь со мной многими тяжелыми переживаниями, сопряженными с его профессией работника при театре. Давал он также меткие и острые оценки художников, презабавно некоторых вышучивая, но никогда не впадал в интригу. Среди стольких интриг, нашептываний, наговоров в художественном мире, этот благородный тон Головина мне был очень приятен. Не знавшие его так интимно, как я, были иного о нем мнения, и вполне ошибочного. Бакста он боялся напрасно. Прелестной чертой этого симпатичного, мягкого и воспитанного человека, любимца Парижа, где он усвоил светскость хорошего тона, было отсутствие всякой зависти и интриги. Но боязнь «Черного» имела некоторое основание.

Не забуду, как в своей ложе на поистине волшебном по краскам и костюмам представлении «Маскарада» по Лермонтову, в самый разгар первого дня

революции, со стрельбой на Невском, Бенуа едко критиковал постановку Головина. Раньше он поносил его «Дон Жуана» в чудной постановке, критикуя стиль, не соответствующий будто бы эпохе и словно не замечая всей красоты и ценности головинской фантастики, свободной, но глубоко художественной.

На вышеупомянутой поистине трагической и незабываемой по красоте генеральной репетиции «Маскарада» в Александринском театре я видел в последний раз в жизни недавно скончавшегося в Советской России Головина.

Не забуду последнего впечатления и от самого Головина. В последних рядах партера его благородная фигура маячила на небольшой, довольно высокой эстраде. Перед ним помещалась доска с целым рядом электрических кнопок. Это было его личное, поистине замечательное изобретение, которое, как многое в России изобретенное, либо обойдено молчанием, либо забыто и не удостоилось внимания Запада. Нажимая пальцем на разные кнопки, соединенные проводами со сценой, Головин*, смотря издали на представление, лично как художник и автор постановки, руководил светом и цветом на сцене, вводя тончайшие световые оттенки. Такой тонкой игры нюансов цвета я нигде не видел, и как бы это изобретение пригодилось для Парижской оперы, где дефекты в этой области нередко столь оскорбительны для глаза.

* По записям художника на репетиции, определяющим точно силу и распределение света и силу и смену цвета рампы, электротехник на публичных спектаклях должен был руководить тем и другим, механически и точно исполняя заказ художника.

Головин гордился своим новшеством и, таинственно предупреждая, заранее, шепотом, мне говорил: «Увидите, увидите, что я выдумал, какой сюрприз я вам покажу!».

По окончании генеральной репетиции я подошел к нему и, крепко пожав ему руку, высказал ему мой восторг. Головин ласково мне улыбнулся: «Этого ведь нигде нет! Правда, хорошо?».

Кто не видал победоносного выражения довольного своим творением художника, не может понять, сколько в нем, в этом выражении, просветленности и самого высокого порядка чистой радости, не то детской, не то очень глубоко духовной, и как значительна и законна подобная гордость и радость.

Это была последняя встреча моя с этим талантливейшим, фантастичным человеком, с которым я искренне подружился.

Совершенно иной, но столь же отдельно от остальных художников стоявшей фигурой был в Петербурге таинственный Рерих. В разные сферы, включая дворцовые, он зато проникал охотно и умело, с расчетом и тонким выбором. Он умел сказать что нужно и бить в цель, добиваясь им намеченного и делая карьеру.

Если для Головина, от меня ничего не ждавшего и ничего во мне не искавшего, я был просто собеседником и большим любителем искусства и театра, для него, видимо, приятным, то для Рериха я был «князем Щербатовым» — это я чувствовал, и это мне было тягостно, хотя он, видимо, хотел играть роль друга и бывал очень мил и всегда интересен.

Он занимал довольно выдающийся пост директора отличного культурного учреждения на Морской — Общества покровительства художеств, почетной председательницей которого была принцесса. На мой вопрос и на предложение высказаться по какому-нибудь вопросу, связанному с его деятельностью, он отвечал обычно: «У меня еще нет мнения, пока не выскажется принцесса...»

Человек он был, несомненно, умный, хитрый, истый Тартюф, ловкий, мягкий, обходительный, гибкий, льстивый, вкрадчивый, скорее недобрый, себе на уме и крайне честолюбивый. О нем можно сказать, что интрига была врожденным свойством его природы. На нем была словно надета маска, и неискренний его смех никогда не исходил из души. Всегда что-то затаенное было в его светлом, молочного цвета лице с розовыми щеками, аккуратно подстриженными волосами и бородой. Он был северного — норвежского типа и довольно прозрачно намекал, что его фамилия Рерих связана с именем Рюрик. Как — оставалось не вполне понятным. Остроумный Головин прозвал его довольно зло и метко Обмылок.

Единственным и важным свойством, общим обоим этим столь разным и столь друг друга не любящим художникам, — это была их талантливость, хотя совершенно разного порядка, а талантлив Рерих был несомненно, и также несомненной была его горячая любовь к искусству; обслуживая многое и прислуживаясь многим, он искусству служил искренне, хотя и в этом, как указано дальше, не избег некоего шарлатанства.

Лучшее впечатление о нем (всегда приятно, ра-

достно среди многого неприятного и чуждого найти то, о чем приятно вспомнить) я сохранил в связи с посещением Академической дачи (станция Академическая близ Петербурга), куда по любезному приглашению его и его красавицы-жены, похожей на шемаханскую царицу, я поехал на несколько дней из Москвы.

«Академическая» (как звали это учреждение, предназначенное для наездов и отдыха членов Академии художеств) помещалась на берегу большого северного озера. Было что-то доисторическое во всей местности, и к тому же волны озера выкидывали на берег осколки, кончики копий каменного века, на радость Рериха, для которого предыстория и седая древность Руси были преисполнены какой-то завораживающей его прелести. За несколько недель он собрал целую коллекцию этих из недр озера, точно ему в угоду, выплеснутых предметов. Он с любовью их искал со мной, а над нами с криком вились чайки. Все вместе: и суровая природа этого живописнейшего уголка, и вещи каменного века слились у меня навсегда в памяти с Рерихом, тогда бывшим очень милым и искренним на лоне этой с его творчеством соприродной суровой местности, полной своеобразной поэзии и особого величия.

Первоначально Рерих был увлечен древней Россией и даже доисторической в своем творчестве, и его замыслы-реконструкции на полотнах дикой, стихийной России со свайными постройками над мутными водами, с хижинами, обнесенными деревянными частоколами, увешанными лошадиными черепами, и жуткими примитивными обитателями были любопытны и своеобразны. Его картины на эти темы были, пожа-

луй, лучшее из всего, что он сделал. В моем собрании висела большая картина Рериха — пейзаж из русской природы, без каких-либо строений и персонажей, отмеченный этой стихийностью. Река в пустынных берегах, мрачное небо, красивый благородный общий тон (с которого он впоследствии сбился) и несомненное чувство величия природы. Это была работа первого его периода. Все последующее, кроме декораций театра, меня перестало привлекать, но как раз оно стало ходким товаром.

Одним из самых удачных достижений Рериха, где он проявился в качестве очень благородного колориста, была его декорация для половецкого стана из оперы «Князь Игорь». Это была лучшая декорация половецкого стана из всех, мной виденных, и она, конечно, несравнима с лубочной декорацией Билибина, впавшего в ярмарочную пестроту и в скучную протокольность.

Помнится, когда взвился занавес, публика разразилась аплодисментами. Это в Париже явление исключительное.

Во все полотно — золотисто-желтое вечернее небо, изборожденное серыми дымами, вздымающимися густо и декоративно над станом; кибитки, шатры вдали, с потухшими в вечерней дымке тонами. От всей декорации веяло степью, в ней была жуть и суровое величие, и на фоне ее так захватывающе-подлинно звучали чудные меланхолические напевы этого бесподобного акта одной из лучших наших опер. Шаляпин (Хан) с заплетенными косичками, по восточному обычаю, жуткой и величественной своей фигурой и бесподобным пением, своим явлением до

предельной степени повышал впечатление от этой высокохудожественной картины.

Творчество Рериха, пройдя через разные фазы, что доказывало большую неустойчивость, в конце концов, очень снизилось, когда он в своих надуманных композициях, пропитанный восточными влияниями, стал увлекаться сказочностью и визионерством. Америка, всегда падкая на причудливое и на лжемистику (как и в религии), попалась на ловко и, конечно, не без расчета закинутую удочку и на весьма подозрительную, хотя бы уже в смысле огромного перепроизводства, «мистику» Рериха и приняла за откровение эти произведения «подлинного гения». Она учредила Музей Рериха в Нью-Йорке, событие, которое для честолюбия Рериха явилось подлинным праздником и триумфом. Попутно было учреждено Рериховское международное общество с культом «великого мастера и мистика», имеющее филиальные отделения в Европе. Слава Рериха достигла своего зенита, и сам маэстро, который к тому же стал пропагандистом целой религиозной восточной идеологии и издателем соответствующих религиозных и философских трудов, отчеканил художественную монету со своим профилем, иметь которую считалось честью.

Однако, все это кончилось довольно печально. Как я слышал, мой знакомый и дальний родственник А. Авинов, очень видное лицо в Америке, главный директор Музея Карнеги в Питсбурге, заведующий чудной библиотекой, уличил Рериха в плагиате, в заимствовании — и даже очень точном! — своих «вдохновенных» мистических композиций из сокровенных для публики источников. Видимо, это получи-

ло огласку, возможно, что были и еще другие причины для разочарования, но Рерих внезапно перестал быть «великим Рерихом», и звезда его закатилась.

Как художнику, необходимо дать ему беспристрастную оценку. Он был отличным рисовальщиком, пройдя строгую школу известного парижского мастера Кормона; цвет он чувствовал, был хорошим ремесленником в своем деле и не лишен был фантазии, вернее, изобретательности. Его не совсем, как оказалось, благовидное ловкачество оказало ему дурную услугу. Некая ходульность и неубедительная надуманность делали многие его работы неприятными. Неубедительны были и его церковные композиции. Его большая церковная роспись в Талашкине, по заказу княгини Тенишевой (к которой он «сумел подойти» и у которой он был в большом фаворе), меня привела в ужас, и это княгиню очень обидело. В русском храме Смоленской губернии восседала тибетского типа Богородица в композиции, заимствованной с тибетских и сиамских религиозных росписей.

Таинственный Тибет привлекал к себе таинственного Рериха. На его высотах он купил себе дом, погрузился в тайны магии и оккультизма, и о нем ходили странные слухи. До Тибета далеко, и их трудно проверить, но, видимо, он имел там своих поклонников, среди которых наш русский художник-петербуржец совершал странные действия. Неясна была и его роль политическая. Как бы то ни было, человек он был недюжинный, он хранил в себе разные возможности и таковые проявил в искусстве, что во всяком случае бесспорно.

Донельзя своеобразным среди всех наших художников был скульптор Паоло Трубецкой, мой дальний родственник, двоюродный брат философа князя Евгения Трубецкого, мужа моей сестры. Он был более итальянцем, чем русским, всю жизнь жил в Италии, но часто навещал Россию, которую, в силу своей крови, он ценил и любил и где он, как и в Италии, пользовался большой известностью в силу своего большого таланта. Очаровательный своей простотой и благодушием, он был самородком, но с полным отсутствием культуры и некоего убежденного обскурантизма. Он был влюблен во все природные живые образы, и ему дела не было до каких-либо музеев, никогда и убежденно им не посещаемых (и это в Италии!). Все это было для него «мертвое искусство». То ли дело живая женщина, интересный, типичный человек, ребенок (детей он нежно любил), животное, любимая им лошадь, им серьезно изученная и мастерски передаваемая. Его непосредственное любовное восприятие натуры выражалось в скульптуре, столь живой подчас и впрямь вдохновенной. Эта была скорее живописная скульптура не без влияния его друга Росси, прославленного в Италии, а также Родена. Все дышало жизнью и было проникнуто тонким чувством подлинного художника, что было так ценно. Страстная же любовь Трубецкого к своему делу делала из него неутомимого труженика. Нежная любовь его к животным выражалась у него в убежденном вегетарианстве. Есть мясо было для него преступлением, но это не мешало ему быть могучим силачом. Он очаровывал своей бодростью, почти детской жизнерадостностью, да и был он неким чут-

ким, наивным, простодушным ребенком — этот подлинный художник.

Я любил посещать его огромную мастерскую, где, окруженный целой стаей сибирских лаек и ручным медвежонком, он лепил при мне огромную статую императора Александра III на могучем, каким он был и сам, коне. На нем в часы отдыха он скакал вместе со мной по островам Петербурга, раздобыв для меня точь-в-точь такого же могучего коня, вполне схожего с тем, который ему служил моделью.

С ним всегда было весело и вдохновительно. Его присутствие освежало и бодрило.

Много было толков и разногласий по поводу этого памятника, который был очень оценен императрицей Марией Федоровной. Лично я не мог не признавать в нем несомненных достоинств. Конечно, это не была скульптура Фальконета с его Петром I и еще менее могла быть сравнима с изумительным памятником Коллеани Донателло, но, как и в прелестной небольшой статуе Льва Толстого на лошади, в нем сказывался большой талант и мастерство Трубецкого.

Посещая художников, единственную среду, меня интересовавшую в Петербурге, и работая дома, я все более и более стал любить Петербург, и мне трудно сказать, какую из наших столиц я любил больше. Они так дополняли друг друга, что, в силу контраста, Москва заставляла ценить еще более Петербург, а Петербург — Москву.

Ночной поезд, где сон уничтожал понятие о времени, был поистине волшебным ковром из сказки, переносивший меня из одного мира в другой. Надо было быть лишенным всякого понимания красоты и

величия петровской императорской России, закоренелым и косным москвичом, чтобы не чувствовать и не ценить всего волшебства и фантастики Петербурга, его духа и стиля, с другой стороны, бездушным чиновником, чтобы не понять обаяния Белокаменной и относиться к ней иронически как к некой провинции, как это часто имело место.

В одну из моих поездок на Рождество в Москву меня постигло огромное горе: при мне скончался мой отец от крупозного воспаления легких. Это событие было переломом в моей жизни.

Похороны отца, на которых была вся Москва, лишний раз доказали, чем он был для Москвы и как все его ценили и любили.

Вернувшись в Петербург, я сразу понял, что моя беспечная тихая жизнь художника кончилась; надвинулись заботы и обязанности, мало имевшие общего с искусством.

Прибыл за распоряжениями управляющий моего, полученного по наследству крупного родового имения Хорошее (Екатеринославской губернии, Павлоградского уезда), а также управляющий моего другого родового имения Московской губернии — Нара.

Нужно было делать выбор — либо жертвовать всем для меня дорогим для искусства, либо постараться, переломив себя, сделать из этих чуждых мне, властно навязывавшихся помещичьих обязанностей, цель и содержание жизни, либо, наконец, дилетантствовать в той и другой областях, одинаково серьезных и ответственных, каждая по-своему. Короче говоря, вопрос ставился — оставаться художником или перестать быть таковым.

Поскольку я мог, я справлялся с задачей, зимуя в Петербурге (до переезда моего в Москву), уезжая на лето в мое вышеупомянутое подмосковное имение, с его дивной природой и дорогой моему сердцу усадьбой, со старым парком, а осенью наезжая в южное, когда там стучали молотилки и вздымались скирды соломы.

ГЛАВА VII

Обладая материальными возможностями, художественным развитием и признаваемым за мной вкусом, я считал не только желательным, но вменял себе в обязанность сделать для искусства нечто большее, чем мое личное служение ему станковой живописью в тиши моей мастерской. По этому поводу у меня зародилась мысль, которой я поделился с моим новым другом, москвичом, Владимиром Владимировичем фон Мекком, обладавшим хорошими средствами, вкусом и живущим в то время искусством, как и я.

Я смутно помнил его учеником младших классов Поливановской гимназии, когда я был уже в старшем классе и не знал тогда об увлечении его искусством. Судьба нас свела во время наездов моих из Петербурга в Москву. Он мне пришелся по сердцу, меня он тоже полюбил и льнул ко мне, у нас было много общего, и он стал моим близким другом.

Отлично воспитанный, весьма культурный, болезненно-застенчивый и совсем не светский, Воля Мекк обладал тонким художественным чутьем. Художественной школы он не проходил, был дилетантом, но

способности у него были; направил же он их по особому пути. Он собирал хорошие картины, приобретал красивые вещи, любил изысканную обстановку. Его небольшая квартира была с любовью и вкусом устроена. За камином было приятно проводить длинные вечера за беседой. Русским (хотя он был старинного балтийского рода) и москвичом он был до мозга костей и не любил Петербурга. Кажется, это был единственный мой с ним пункт расхождения, до той поры, когда я вновь, пожалуй, не без его влияния, стал уже окончательно москвичом.

Когда я приехал из Мюнхена, он, ругая все заграничное искусство, вернее, во многом разочаровавшись в нем, восторженно отзывался о Врубеле, очень многим ему обязанным в жизни. Я же его тогда еще почти не знал. Он брал уроки у Врубеля, с которым вел тесную дружбу. Знал и посещал он и многих других художников, которые собирались у него в мастерской, где-то у Москвы-реки, отдельно от квартиры. Там он устраивал иногда художественные вечера; приглашалась талантливая танцовщица, пели, играли на гитаре и рояле. Я застал Волю на переломе его художественной жизни. Разуверился ли он в своем живописном таланте или новое увлечение поглотило все остальное, но он весь ушел в творчество дамских платьев, весьма изысканных, художественных и своеобразных, исполняемых по его рисункам-акварелям и под его личным руководством в его собственной мастерской. И тут дело не обошлось без Врубеля, у которого фон Мекк заимствовал характер орнаментного рисунка в театральном костюме, сочетая врубелевский стиль с новейшими влияниями

парижской моды. Чрезмерная изысканность и некоторая театральность этих платьев делали их подчас слишком причудливыми, чтобы они могли войти в жизнь и дать тон для моды. Чисто мекковского стиля (как французский стиль Ланви, Шанель и Пуаре) не получилось, но было интересно следить, как неустанно и интенсивно его мысль работала в столь специальном направлении. Мне это оригинальное явление казалось странным, некоей манией, но как всякое творчество, всякая потребность такового (не столь уж частая) и любовь, в него вкладываемая, все же мне были привлекательны.

Это увлечение фон Мекка прикладным искусством и его любовь к красоте во всех проявлениях жизни я решил использовать, обратившись к нему и поделившись с ним своими мыслями. Я угадал верно и нашел в нем живой отклик и материальную поддержку для развития моего плана в широком масштабе.

Меня всегда преследовала и подтачивала в моей работе мысль, что станковая живопись есть большое сужение задач искусства, назначение которого шире и роль, как фактора культуры, разнообразна и сложна. Нелепо наводнять мир перепроизводством картин, завешивать ими стены, заваливать выставки, при все уменьшающейся вероятности, что они действительно войдут в жизнь и сольются с обстановкой как дополнительная нота к ее стилю, как раз картину в рамке на стене все более исключающему. Отсутствие картин теперь, в обстановке комнат, показало, что я не ошибся.

Иначе обстояло дело всей эпохи, когда живопись пела в унисон с жизнью и бытом в частной и дворцовой

жизни, также церковной, а не была только предметом коллекционирования и номером в галерее. Конечно, на свете картина умереть не может, но роль ее ныне иная. Все, что мной сказано выше об отвлечении художественных сил в сторону, рискующую их поглотить всецело, а многих и всецело поглотившую, театра, ничего не имеет общего со здесь высказываемыми мыслями и пусть автора не обвиняют в непоследовательности. Подлинные творцы и мастера по высокой, серьезной живописи и скульптуре должны быть оберегаемы, а те художники, которые именно в театре проявили себя гораздо более значительными и интересными, чем в чистой живописи, и которые заполнили и скрыли этим путем некие пустоты, как я сказал, нашли свое должное место и по заслугам были оценены.

Но перепроизводство картин явно бессмысленно, и усыпальницы картин — в мастерских и у торговцев, кстати, не всегда умеющих с должным разбором, вниманием и пониманием относиться к собираемому и выставляемому у себя «товару» (в противоположность просвещенным торговцам Парижа), — с каждым годом регистрируют все более покойников.

Потребность написать картину не соответствует потребности эпохи, а легкое производство картинок и этюдов (которых выставляется слишком много) засоряет художественный рынок. А на великие монументальные произведения, могущие быть гордостью государственных учреждений, как я уже выше указал, не хватает больше ни времени, ни сил, ни мастерства. Если в нашу эпоху второе невозможно, то первое становится излишним, является анахронизмом, при

столь изменившихся условиях и потребностях, при новых вкусах, новом быте.

Я подразумеваю любовное, искреннее чувство к картине как к дорогому облюбованному предмету, товарищу, другу и спутнику жизни, как бывало встарь (и еще у некоторых старых парижан), а не снобистическую похвальбу приобретенным у модного, часто навязанного спекулянтом, художника.

Жизнь все более показывает, что чувство меня уже в то время (1902—1903 гг.) не обманывало.

Экономические условия, эволюция культуры, тревожный темп жизни создали новую форму стандартизированной, безличной, международного типа обстановки, соответствующей психике нового человека, сделавшей картину впрямь излишней. Если это все, на потребу нового человека создаваемое (часто сериями) в руках обслуживающих стандартизированное искусство ремесленников, подрядчиков (как, увы, это имеет место в архитектуре), то это и ведет к тому скучному, бездушному, безликому, холодному и машинному, что мы теперь воочию наблюдаем повсеместно, когда стерт всякий лик национальный и народный во имя интернационала.

Правда, есть забавные затеи отдельных эстетов, скоро приедающиеся и невыносимо назойливые, рассчитанные на оригинальный эффект — скорее театральный, но для жизни повседневной нестерпимый. Если «une belle robe est une symphonie musicale» [1], как выразился французский художник, то этот парижский «bon mot» [2] не содержит ли в себе некую серьез-

[1] Красивое платье — это музыкальная симфония *(фр.)*.

[2] Доброе слово, комплимент *(фр.)*.

ную правду по отношению ко всему прикладному искусству и прежде всего к обстановке. Последняя — жилище, комната — не может ли она стать «симфонией» в своих формах, красках, в общей гармонии. Разве мы не внимаем таким «музыкальным симфониям» восхитительных обстановок, сохранившихся из прошлого, самых разных эпох и стилей, и не может ли наша эпоха со своим столь измененным духом, но все же определенным духом, заимствуя из прошлого некие элементы, как заимствовали все новые течения моды, создать и новые ценности, подлинно художественные?

Каким бы «новым», «современным» человеком представитель нашей эпохи ни был, почему он, в силу этого, должен стать «международным типом», а не сохранить характер и образ умственный и духовный, присущий своей национальности, дорожить им, не подделываясь под общий шаблон, а если это так, то как не дорожить тем, что отображает в творчестве этот национальный образ, то есть сопричродной ему по духу обстановкой жизни, пусть измененной, эволюционирующей, но не интернациональной, а русской, нужной русскому человеку. Как не привлекать к такому делу талантливые творческие силы, могущие учуять что нужно, когда кругом совершается такое неблагополучие, когда гражданский инженер вытесняет архитектора, бездарный ремесленник и машина вытесняют утонченное творчество художника, как и благородный труд кустаря, когда в ювелирном деле оценивается лишь качество драгоценных камней — единственное мерило оценки, а не художественная обработка, прославившая Бенвенуто Челлини и дру-

гих великих золотых дел мастеров, удовлетворявших вкус не снобов и тупых миллиардеров, а потребности тонких знатоков искусства. Былые эпохи — это обличительные свидетели недомыслия и огрубения нашего времени с его снобизмом, мещанством или безразличием к красоте и попустительством по отношению ко столь многому, художественный вкус оскорбляющему, что является развращающим началом.

Если и признается некий суверенитет чистого искусства над всем остальным, то при этом забывается, что великие эпохи отмечены полным соответствием помещаемых на стенах произведений (не говоря о плафонной живописи и фресках величайших мастеров) с обстановкой, где и каждый предмет был произведением искусства.

Современное коллекционерство, то есть погоня за красивыми вещами, нахождение и приобретение их, с большим или меньшим вкусом и пониманием, в антикварных магазинах и лавках, их внесение в жизненный обиход или помещение в витринах, — в сущности, некое гробокопательство и археология, не живое творческое дело, а процесс ретроградства, и тем более развивающийся, чем сильнее становится разочарование в современном прикладном искусстве, не могущем создать ни уюта, ни прочных убедительных ценностей, как ни велико подчас техническое совершенство исполнения.

Если Медичи были изысканными коллекционерами антиков, то не надо забывать, что они этим самым развивали в стране культ Ренессанса, то есть нового движения, черпавшего вдохновение из старого, но мощно развивавшего свой «модернизм», движения в

сторону культа форм, проникшего во все отрасли, от крупного монументального до самого мелкого предмета обихода или роскоши.

Что крупно и что мелко, что значительно и менее значительно — подобная расценка формальная, не является ли она донельзя условной? Не едино ли все искусство как некая стихия, вбирающая в себя все отмеченное знаком красоты и сама развивающаяся под знаком единства, с ее имманентным началом, эту красоту обусловливающим?! Картина, статуя, здание, архитектурный ансамбль (площадь Капитолия в Риме), ансамбль мебели, форма, линия, окраска (в мебели — подбор дерева и обивки), ковер, подобранный в гармонии с комнатой, зеркало, стол, комод, шифоньерка, люстра, — все предметы, нужные в известной обстановке, туалет, шляпа женщины — не все ли это, независимо от категорий в иерархии ценностей, одинаково ответственно (при общем для всего этого критерии) пред неким законом всеобщим — единства, то есть гармонии (как и музыка), отступление от которой вносит дисгармонию, оскорбительную для глаза, как и в музыке для слуха.

Если «дух дышит где хочет», то и красота тоже живет во всем. Ее изгнание, ее убийство, пренебрежение ею и оскорбления, ей наносимые, — грозный и зловещий признак, столь же в отдельном индивидууме, в силу этого явно ущербном, сколько и в целой эпохе и ее культуре, также в силу этого явно ущербной, что и приводит к характерному ныне несообразию.

Таковы в главных чертах те убеждения, мысли и тревоги, которые преисполняли меня неким пафо-

сом, когда я ими делился с моим другом Волей в Москве, стараясь привлечь его к тому делу, которое я задумал.

Говоря на этих страницах об этом столь существенном вопросе, затрагивающем не только художественную культуру как таковую, я хочу и дальше развить мои мысли, поделиться смущавшими меня вопросами.

Почему все эти ценности, одновременно заявляющие о своих правах, почему они, грубо выражаясь, «в загоне», либо частично недооцениваются как категории низшие, либо даже отвергаются, либо презираются?

Эта проблема тесно связана с целым рядом социальных и психологических факторов, приводящих к этому характерному несообразию, как я выразился, в нашей эпохе, а в России особливо, когда нередко наблюдается, что повышенный интерес к живописи уживается с мещанством жизни, в частности, красивый холст с уродством того бытового обрамления, в которое рама с холстом вводится (как, например, картины у врача или присяжного поверенного, нередко покупающих холсты хороших художников).

Почему профессионалы-художники, уткнувшись в свой мольберт и палитру, погруженные в свою задачу, обычно так безвкусны в жизни, и даже имея деньги (Репин и др.), нередко живут в оскорбительной по безвкусице обстановке и мирятся с ней, словно боясь уделить для жизни и для личной жизни нечто, что они ревниво оберегают исключительно для своего жреческого служения. Почему они даже иногда созидают безвкусицу (как мне это приходилось наблюдать), рядом с этим творя красивую кар-

тину? Конечно, бывают исключения, но все же это явление довольно обычное.

Чем объясняется это парадоксальное явление нашей эпохи (не эпохи Рубенса и Тициана), эта своего рода атрофия чувства и потребности красоты в быту и жизни, распространяющаяся нередко даже на выбор жены или сожительницы, подчас столь вульгарно обыденной и некрасивой?

Этот вопрос, находящийся в иной плоскости, чем выше мной исследованный, но отчасти с ним связанный, — эта неувязка меня интересовала. Разгадку я старался найти — и, думаю, не ошибаюсь — в самом человеческом составе художественных работников и, с другой стороны, в глубоко проникшем в него яде интеллигентской идеологии.

Что лишь отчасти относится к заграничному художественному миру, то в еще гораздо большей степени относится к русскому.

Не надо забывать, что наше неокрепшее национальное русское искусство, после великой эры XIV, XV и XVI в.в., когда оно создавало, быть может, самое драгоценное, что существует в мире в сфере религиозной живописи, еле выбралось из ямы идейного, тенденциозно-социального передвижничества и из тисков реализма, куда его ввергли социализм и материализм, этот двуглавый дракон, пожирающий красоту и подлинное искусство. Класс наших художников был по большей частью интеллигентский. В лучшем случае, талант выносил их прямо из народной, столь высокоталантливой у нас среды (кустари). Зараза радикальной интеллигентщины глубоко разъела их нутро и их эстетическое понятие и их творче-

ство в силу неразрывной связи всей человеческой структуры с художественной мыслью.

Отсутствие культурных атавизмов, при обычной беспородности, утонченной культуры, а часто и культуры вообще, при весьма несовершенном образовании, суженность в своей примитивности элементарного подчас творческого инстинкта (гипертрофированного за счет многого остального атрофированного), направленного к одной цели, с устранением всего остального из поля зрения и сознания — нужного и полезного для того же творчества — все это породило тип весьма почтенного, самоотверженного и искреннего работника искусства, ничего не видевшего, кроме «своего участка», а потому крайне ущербного и обездоленного.

Еще со времен Белинского, изрекшего, что искусство есть воспроизведение действительности и больше ничего, подул иссушивающий ветер и началось некое поветрие, несущее губительную заразу. Некрасовские слезы и народничество испортили праздник XVIII в.; то и другое распалило неприязнь к эстетике жизни. Эстетика рассматривалась как самое важное препятствие на путях этики и общественного служения социальной идее. Идее, заразившей и наше дворянское сословие, жившее празднично и красиво в предыдущем веке. Отсюда вся будничность и беспросветная мразь, наряду с неким фанатизмом и ригоризмом — мразь, обволакивающая, как туман, целую эпоху, погрязшую в уродстве и безвкусице.

Вспоминаются бессмертные слова Достоевского, вложенные им в уста одного из героев:

«...Я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше

освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... Коротенькие люди, чего вам недостает, чтобы понять? Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоит минуты без красоты,.. — обратится в хамство, гвоздя не выдумаете!..». («Бесы», часть третья, глава первая).

В унисон со мной пишет в статье проф. И. Ильин:

«...Интеллигентское разрушение эстетики есть не средство, а цель. Радикальный интеллигент есть человекоподобное существо, определяемое в своей основе прежде всего и после всего ненавистью к красоте. Красота — верховная ценность, предельное выражение и утверждение бытия, цель мирового процесса, пришествие духа-утешителя...»

Весь мой план действий, да и вся моя жизнь являлись реакцией против этих смертоубийственных идей моей эпохи, трагические последствия которых омрачают мои последние годы. Жертва победоносного нашествия варваров, я нахожу единственное утешение в том, что, бросая вызов врагу, я, побежденный, был прав в моей к нему давней ненависти.

Мои мечты, моя жизнь, мой московский дом-му-

зей, мной построенный, мои собрания, украшаемая мной моя подмосковная и все в ней еще задуманное, о чем скажу после и что осуществить помешало это нашествие варваров, и устроенная мной выставка «Современное искусство», о которой теперь будет речь, — все это, да и я сам, были, конечно, анахронизмом (не совсем, впрочем, благодаря краткому ренессансу перед гибелью) и, быть может, даже наверное, в глазах инакомыслящих, «явлением отрицательным», «ненужным», в лучшем случае, если впрямь не носителем инкриминируемых мне убеждений, не могущих быть одобренными, но хочу верить, что после потопа, в котором часть мира погибла и который грозит остальной, уже обезображенной, — настанет эра, когда восторжествуют убеждения и чувства, в этих строках высказанные.

Конкретно, задуманный план сводился к следующему.

Создать центр, могущий оказывать влияние на периферию и являющийся показательным примером, центр, где сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанном и с чистым искусством, долженствующим быть представленным рядом коллективных выставок, чередующихся и весьма разнообразного состава. Прикладное искусство не должно было быть представленным только, как обычно, рядом тех или других подобранных экспонатов, а должно было выявить собой некий цельный замысел ряда художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат как некоего органического и гармонического цело-

го, где, начиная с обработки стен, мебели, кончая всеми деталями, проведен был бы принцип единства, мной указанный, как незыблемый закон.

Художник должен был в этом учреждении, долженствовавшем быть постоянным, показать себя, свою индивидуальность, дать образец своего творчества в прикладном искусстве и иметь возможность сбыта, находя для себя рекламу.

Жюри выставки (художественного магазина-выставки) с очень строгим критерием, возглавленное мной и Мекком, должно было, после предварительного конкурса, делать отбор и вносить коррективы. Состав жюри должен был быть не только судьей, но и советником, руководителем, давать идеи, совместно с художником-исполнителем, намеченным или себя предлагающим, обсуждать и разрабатывать данную задачу.

Наряду с полной обстановкой комнат, «Современное искусство» выставляло бы и отдельные предметы всех видов — вышивки, ткани, фарфор и проч., исполняемые художниками, с таким же строгим отбором жюри. Ничего антикварного учреждение для выставки и продажи принимать не должно было, что доказывало и само название учреждения.

В залах «Современного искусства» должны были быть, отдельно от сектора прикладного искусства, устраиваемы чередующиеся выставки картин, гравюр и скульптур, преимущественно русских, но не исключительно русских художников. Так же могли быть выставленными частные собрания, не могущие быть обозреваемы в частных домах.

Учреждение должно было раз в год издавать книгу с монографией и воспроизведениями работ какого-

нибудь талантливого художника и знакомить также посетителей с фотографиями работ художников, им известных и неизвестных, которых учреждение считало интересными и оригинальными.

«Современное искусство» должно было знакомить заграницу, чрез художественные журналы, с продукцией русских художников, выставляемой в его залах.

Наняв особняк в самой центральной части Петербурга, на Большой Морской, рядом с Охотничьим клубом, я устроил у себя на квартире завтрак, на который были приглашены все художники для обмена мыслей, мнений, пожеланий и распределения заказов.

От этого завтрака у меня осталось до сих пор такое праздничное яркое воспоминание, каких уж не так много бывает в жизни. Он прошел с большим подъемом. Мысль нравилась, зажигала, взялись горячо за обсуждения, и текла непринужденная товарищеская беседа.

К сожалению, Мекк заболел в Москве и в назначенный день приехать не смог, убедительно прося меня не откладывать начала дела ввиду приезда к завтраку из Москвы Серова и Коровина.

Что начинается что-то новое, свежее и живое, притом убедительное, — этим сознанием прониклись все присутствующие, даже скептик Серов, от которого я мог ожидать, в силу его личных свойств, недоверия или усмешки к «барской затее». На его личное участие мы не рассчитывали, декоративного таланта у него не было никакого, но его серьезное вдумчивое доброжелательство было мне приятно, да и лишнее мнение художника было ценно на этом

общем совещании. Не скрою, что я колебался, пригласить ли или нет Дягилева. Я знал хорошо его ревнивую, опасную природу, его настороженность по отношению ко всему, могущему конкурировать с ним в сфере художественной жизни, тем более общественной. Но я решил из дипломатических соображений пригласить его. Он это весьма оценил, был изысканно любезен, но это не помешало ему, при устройстве выставки, подшучивать над, видимо, его озадачившей, «щербатовской затеей».

Стол был убран белыми цветами и среди них, в японских клеточках, весело прыгали белые, как снег, рисовки (японские птички, с нежно-розовым клювом), имевшие шумный успех. Завтракали Врубель, Серов, Коровин, Головин, Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Рерих, Грабарь, Дягилев, Рущиц (пейзажист), Яремич.

Врубель, помнится, не будучи в то время в состоянии работать для выставки, о чем очень жалел, уступил предназначавшуюся для него комнату Коровину, неожиданно для меня, что, признаюсь, меня несколько озадачило. В культурный вкус Врубеля Мекк и я верили, творчество Коровина, притом весьма самолюбивого, для данной цели мне показалось сопряженным с неким риском. Но именно случай с ним воочию доказал, насколько я не ошибся, делая ставку на радостные сюрпризы со стороны живописцев — театральных декораторов. Комната его была очаровательна.

Не имея возможности деятельно участвовать по устройству комнаты, Врубель все же размечтался и в словесной форме воодушевленно создал всю картину

ее, какой он себе ее представляет, думая о столовой: «Надоели все эти вялые, бесцветные обывательские комнаты, это вечно белая посуда на белой скатерти! Моя комната вся была бы в красной глубокой гамме. Как чудесны красные лаки у китайцев, а у нас в Европе все тоска: серо, вяло. Подумайте, красная, как рубин, посуда и на ней красные фрукты. Как это было бы красиво — один аккорд! А стены, драпировки, как все можно скомпоновать в глубокой гамме!»

Видя это воодушевление, так было обидно, что, в силу обстоятельств, подобная мечта не могла осуществиться.

После затянувшегося, необычайно оживленного завтрака, с талантливыми экспромптами и тостами, мы все поехали в помещение будущей выставки, где долгие часы обсуждали план действий, и каждый художник обдумывал план своей работы.

Заведующим «Современного искусства» мы с Мекком назначили И. Э. Грабаря, со свойственным ему пылом и большой любовью к искусству, очень увлекавшегося этим делом. Энергичный, умный, подвижной, культурный, он являлся подходящим посредником между нами и исполнителями заказов. Притом все мюнхенское прошлое меня связывало с ним личной дружбой. Строительной частью призван был заведовать опытный и глубоко порядочный военный инженер, полковник С. Ф. Собин, работавший в Кронштадте.

Приятно вспомнить и записать на память, что из себя представляла эта выставка.

По обе стороны широкой лестницы были размещены отборные майоликовые изделия из Абрамце-

во — гончарного завода С. И. Мамонтова — вазы, горшки, фигуры Врубеля с красивыми поливами. Ими же была украшена передняя, откуда попадали в большую столовую, исполненную А. Бенуа, выдержанную в строгой благородной гамме.

Белая, чудесно исполненная в мастерских очень известного в то время Свирского мебель новой формы была добротной, весьма архитектурной и благородной по линиям и стилю. Белые пилястры с капителями из фруктов (работы Лансере) на голубовато-стальном фоне стен, между огромными окнами из матового узорчатого стекла с белыми переплетами несколько в стиле петровской эпохи. Зеленовато-серый матовый линолеум. Гладкие, как зеркало, большие двери из дуба, зеленоватого цвета со вставленными квадратами из красной меди, на которых были выбиты головы вакханок античного стиля (работы Лансере). Красивые медные ручки и эти изящные инкрустированные в дерево скульптуры на меди красиво оживляли благородную красоту дверей. Электрический свет падал со стен сквозь узорчатые, полуматовые стекла, вправленные в тонкое обрамление из красной меди формы колчанов, над которыми был густой орнамент вычеканенных из красной меди стилизованных фруктов (работы Лансере). Этим красивым источникам света на стенах соответствовала по стилю большая люстра, которая была «гвоздем» комнаты и над которой Бенуа долго трудился, исполнив много первоначальных эскизов. Утвержденный проект был действительно очень удачен, оригинален и талантлив. Корзина из стекол, вправленная в овал (гармонирующий с удлиненной комнатой и длинным

белым столом), большие декоративные букеты из роз, чеканных из красной меди, выделялись силуэтами на фоне сверкающих скрытых огней. На стене между пилястрами было вправлено большое панно, написанное Яремичем по эскизу Бенуа: большое озеро с островом в парке, с нимфами и фавнами. Оно было выдержано в красивой, потухшей гамме осенних сероватых тонов. Копенгагенский фарфор оживлял витрины шкапа и буфет, а лимонно-желтая шагрень на стульях давала красивые пятна в строгом аккорде зеленовато-серой и голубоватой большой комнаты.

Талантливейший карикатурист и прекрасный рисовальщик Щербов, забавно-серьезный в шерстяной куртке и берете, с большой трубкой во рту, любимый член нашего общества, нарисовал смешную и талантливую карикатуру-группу на всех участников выставки и несколько обидно продернул Бенуа, изобразив его в виде горбоносого попугая, сидящего в своей люстре-клетке и откусывающего палец Л. Баксту, с которым он в то время ссорился по поводу театра. Грабаря он изобразил очень похоже уткой в пенсне, а меня с тяжелым хомутом на шее, символизирующим наше предприятие.

Столовая меня радовала. Это было подлинно художественное достижение и высокого стиля модерн, сочетавшееся удачно с влияниями петровской России. Это мнение разделялось большинством, любовавшимся ею. «Молодец, Бенуа», — было ходячим словом.

Лев Бакст был милым добродушным человеком, вне злобы и интриг, как я указал, говоря о нем выше, но прихотливым и капризным, как женщина,

притом болезненно мнительным и требовательным. Эти свойства меня и Мекка немало пугали, ввиду предстоящего исполнения предназначенной для него комнаты, для которой он представил нам очаровательный проект, притом, как все проекты Бакста, тонко и изящно нарисованный. Обойти известного декоратора Бакста было невозможно, но мы боялись попасть с ним в авантюру и были правы.

«С нашим Левушкой мы наплачемся», — говорил наш милый С. Ф. Собин, относящийся к нашему общему делу нс только крайне добросовестно, но и с трогательным участием и интересом. Привыкнув в своих работах в Кронштадте иметь дело с солидными военными, он относился к художникам как к людям особой породы, к которым нужно приспособиться.

Бакст из квадратной комнаты непременно хотел сделать круглую, а это очень увеличивало расходы, к ужасу Собина. Не надо забывать, что мы тогда твердо верили, что наша выставка представляет собой некое постоянное учреждение, рассчитанное на годы, потому красивая обработка стен, среди которых могли чередоваться разные экспонаты, не так нас пугала. Бакстовская ротонда тяжело легла на бюджет, но вся комната была так очаровательно задумана, что пришлось уступить его капризу, а потерять его было обидно. Это был изысканный дамский будуар, с нежными пилястрами и скульптурным мотивом спящих амуров (работа Лансере). Несмотря на опасность впасть в стиль подражательный (Трианона), Бакст создал нечто весьма необычное и личное, согласно всем заданиям современного искусства. Тон стен слоновой кости красиво вязался с тоном светлого клена мебе-

ли, с обивкой малинового цвета. Черные и серебряные прошивки утонченным орнаментом оживляли фон бархата. На полу белое сукно с орнаментом. Ножки шифоньерки, диванчиков, столиков и кресел были настолько тонки, что мастерство Свирского обеспечило прочность этой нежной, женственной мебели, от которой, по словам Бакста, должен был исходить «аромат духов и пудры».

С этой комнатой был связан эпизод, о котором со смехом говорили в Петербурге. Вел. кн. Мария Павловна (старшая), супруга вел. кн. Владимира Александровича, довольно полная, уселась в бакстовское кресло, а когда поднялась, унесла его на себе, настолько оно было легкое и узкое. Бакст побежал «снимать» с нее кресло. Веселая и забавная, великая княгиня страшно рассмеялась, но все же укоризненно погрозила бывшему у нее в большом фаворе Баксту пальцем: «Извольте cher maitre[1] написать при входе в ваш adorable boudoir[2]: «Садиться запрещено, таким как я — только для сильфид, к ним, как видите, не принадлежу».

Если комнаты Бенуа и Бакста были отмечены благородством стиля, то наиболее поражающей комнатой был терем Головина. Я знал оригинальный талант Головина, и потому ему было не опасно разрешить удариться в русский стиль, так как можно было быть уверенным, что подражательно-реставрационного он не даст, а создаст нечто свое, головинское, что было крайне заманчиво.

Низкая комната, куда вела небольшая лестница,

---

[1] Дорогой мэтр *(фр.)*.

[2] Прелестный будуар *(фр.)*.

была обработана им в стиле русского сказочного теремка и выдержана была в свойственной Головину изысканнейшей цветовой гамме. Композиция, как и все его театральные постановки, вылилась из непосредственного вдохновения, некоей сказочной грезы.

Целая стена представляла собой красочный ковер из цветных выпуклых изразцов, изображающих собой сказочные деревья, животных, птиц, исполненных, равно как и цветная лежанка с колонками, в мастерской С. И. Мамонтова. Только талантливый Мамонтов мог так чутко осуществить в изразцах талантливый замысел, исполненный в акварели автором. Из глаз сидящих на ветках майоликовых филинов светился сказочно-таинственно электрический свет, освещавший комнату, уютно обставленную полками, резными глубокими креслами с подушками, деревянными предметами и чашками. Остальные стены, кроме изразцовой, равно и потолок, были резного, натурального цвета дерева.

Я непременно хотел, чтобы резьба этой комнаты была поручена не обычным городским мебельщикам, а подлинным деревенским кустарям, которые и были выписаны в Петербург.

Я глаз не мог оторвать от их работы, от того, как они работали. Вот у кого нужно было учиться нашим древообделочным мастерам, находящимся в своей работе во власти циркуля и линейки и аккуратно и бездарно-механически воспроизводящим чертеж подчас очень сложными инструментами. Кустари орудовали ножом и стамеской. Они резали так весело, непринужденно, с таким природным чутьем, вкусом и уверенностью работала рука, вылеплялись орна-

менты, нигде не засушенные, живые, сочные, притом с точностью «на глаз» математической. При виде этого мне особенно было ясно, что губит бездушная машина и в самом человеке, и в его продукции.

Как не привлекать было у нас в России эти драгоценные народные силы, руководимые древними традициями, инстинктивно и глубоко связанные с народным духом, как не привлекать в широком масштабе (а не в порядке частного меценатства) в строительной, архитектурной и декоративной работе, в которой либо отсутствовало подлинное народное, национальное начало, подмененное искусственно вырабатываемым особым национальным стилем, являвшимся (как я уже сказал) псевдонациональным, либо впрямь извращалось (в эпоху «национальных веяний в искусстве» Александра III) развратителями русского стиля, как Роппет с его дугами, петушками и фестонами или руководитель Московского Строгановского училища. Все подлинное было забито, забыто и искажено, но признавалось за таковое самое пошлое и фальшивое.

Мало того! Что только можно было творить с такими изумительными мастерами по лаку как наши русские кустари-художники, исполнители упомянутых уже мною лукутинских работ, равные которым, по тончайшему искусству, имелись лишь в Древнем Китае и Японии, где подобное производство почиталось, да и ныне почитается национальной гордостью и специальностью. Наши специалисты являлись их достойными конкурентами по технике, но, увы, гордиться ими по заслугам мы не умели, не умели ими и пользоваться в должной и широкой мере. Все своди-

лось (как я указал) к мелким коробочкам, «сувенирам», подносикам, подчас к крышке безвкусного альбома. Но зато мы умели снижать в смысле вкуса и предложения это ценное мастерство. Русские тройки и боярышни с блестящими отливами красок рубах и сарафанов, — было то, что нравилось и заказывалось. Теперь же нравится и заказывается изображение митинга со Сталиным или группа комсомолок, работающих на золотой ниве, где каждый колос ржи исполнен с тончайшим мастерством. Но необходимо признать, что в СССР эта продукция, пожалуй, в большем почете, чем раньше, что весьма стыдно, и она является чуть ли не гвоздем в советских выставочных павильонах.

Кажется, я только один, во всяком случае, первый, (признаю это не без некоторой гордости), решил использовать лукутинских мастеров для исполнения заказа по специально для этого заказанному тонкому произведению (акварели) подлинного художника Сомова. Этот предмет был выставлен в витрине «Современного искусства» и привел всех в восторг. Известный французский ювелир Лаллик изумлялся этому «замечательному русскому искусству» и, как я, любил эту овальную плоскую коробочку с изображением восточной феерии: султанша в тюрбане, с торсом слоновой кости, возлегающая у водоема с золотыми рыбками; с боков черные фигуры негров с опахалами из перьев на золотом фоне с райскими птицами.

Высказанные мысли о наших кустарях и о необходимости в более серьезном масштабе привлекать их к строительно-декоративным работам, а не «баловаться по пустякам» породили уже тогда в моей голове

целый план действий использовать талантливого архитектора Щусева совместно с кустарями для исполнения художественного «детского посада» в моей подмосковной. О нем речь впереди. Это должно было быть моим последним детищем в серии намеченных предприятий.

Головинский терем произвел в полном смысле слова фурор на выставке и более, чем какая-либо другая комната, привлек внимание государя. Надо ли говорить, как радовался милый автор, к которому я испытывал такую симпатию.

Нам везло на забавные эпизоды с «великими»: вел. кн. Владимир Александрович впрямь «влюбился», по его словам, в головинский терем и, войдя с нами в переговоры, уже весьма продвинутые, относительно приобретения этой комнаты для своей дачи в Царском Селе, долго засиживался в ней и полушутя чуть не решился взобраться на лежанку «отдохнуть по-русски», к ужасу посетителей, «да еще, пожалуй, захраплю, как труба, — вот будет номер». Кончилось все неблагополучно. Выходя из низкого терема, вел. князь забыл нагнуться и сильно ударился головой о косяк резной двери: «Вот и шишка! Плохая примета, видно, не купить...» — выкрикнул он своим густым басом, столь знакомым по военным парадам, заодно рассердившись на себя и на комнату.

Человеком он, для мало его знавших или только знавших его как грозного командира с зычным голосом, был сбивчивым. Красавец собой, с античным профилем, он был глубоко культурным и подлинным знатоком и ценителем искусства. Потому он был очень на месте в качестве почетного председателя

Академии художеств, где он проявил большую работоспособность и интерес к делу (по его кончине, его супруга сменила его на этой должности). Он был большим театралом и покровительствовал всем новым талантливым начинаниям. Наряду с великими князьями Константином Константиновичем и Николаем Михайловичем (первый был писатель и поэт, второй — знаток литературы, истории и искусства, собиратель чудного собрания миниатюр, издатель первоклассного издания русских портретов), Владимир Александрович был представителем наиболее одаренных и образованных членов Романовской семьи.

Русский терем я облюбовал для себя, и у меня возникла мысль оправить эту комнатку в сруб маленькой сказочной избы «на курьих ножках», которая помещалась бы в моем любимом вековом сосновом лесу, на крутом берегу реки, в подмосковном имении. В этой избенке должна была жить безродная старушка — сторож, по возможности подходящая по типу к бабе Яге, горбатая, среди черных кошек и с живым филином, привязанным к жерди среди своих собратьев из майолики. Пушкин... Терем... Сказка... Головин... Нечто нереальное и волшебно-призрачное в лесной тиши, — какая это была бы прелесть!

Из всех комнат «Современного искусства» лучше всего «сиделось» в комнате Коровина. Было неожиданно и успокоительно для нас — заказчиков, что Коровин представил проект сравнительно не трудно исполнимой обстановки, не слишком прихотливой, чего можно было опасаться, зная, как легко у этого колориста и театрального деятеля разгуливается воображение. Он дал проект, наоборот, очень «степенный»,

простой по форме и весьма успокаивающий глаз по общему тону диванной комнаты. Впрочем, я и направил своевременно его мысли в эту сторону, заявив, что нам, в силу контраста с другими обстановками, нужна мужская комната, не кабинет, заказанный Грабарю, а нечто вроде курильной, где можно было бы отдыхать в компании и смотреть журналы в уютной обстановке. Такая комната была нам и нужна для наших объединений и обсуждений по закрытии выставки к вечеру.

Комната Коровина никакого особого стиля не имела, но была и русской по духу, и модерн по своей архитектурной упрощенности. Красивой она была очень. Простые, глубокие мягкие диваны с подушками сплошь заполняли три четверти квадратной комнаты и замыкались низкими столами-комодами (для газет, журналов и папок) из дуба серо-зеленого цвета. Диван был обит сукном цвета зеленоватой «неспелой ржи», по определению автора, с вышитыми кое-где васильками. Все стены были затянуты тоже зеленовато-серым кустарным холстом, по которому были вышиты беглым киевским швом бледно-желтоватые, блеклого тона листья клена. Коровин сам следил внимательно за исполнением, и наши талантливые вышивальщицы сразу, без всякого чертежа, усваивали, что нужно и как нужно, обладая вкусом и смекалкой, нашему простому народу свойственными. Панно из холста были вправлены в разбитые по стене квадраты из узких деревянных реек из того же серо-зеленоватого дуба, из которого был и низкий стол перед диваном.

Грабарю не повезло. Его комната из светлого дуба

с обивкой из свиной желтой кожи была единственной неудачной.

Я взял себе темную проходную, соединяющую комнаты Бакста и Коровина, красиво компоновать которую было нелегко. Я вылепил из пластилина модель для изразца и, приложив рисунок-акварель, заказал изразцы в мастерской Мамонтова. Изразцы составляли собой фриз из стилизованных павлинов с раскрытыми хвостами цвета старого золота, с вставленными глазками бирюзового цвета. Шеи павлинов темно-лиловато-синего тона ритмически перебивали узорчатый стилизованный орнамент хвостов, сверкавших позолотой при электрическом освещении темной комнаты. Мотив длинного павлиньего пера из серой стали, орнаментально замыкающего концами углы стульев, с инкрустированным глазком из бирюзы, роднил собой мотив фриза и портьеры из серого сукна, с орнаментом павлиньих перьев. Вся мебель была из серого клена. Портьера, для которой я скомпоновал драгоценный орнамент, была из серого сукна и шелка с золотой парчой, повторяющей мотив перьев и фриза. Поблескивание золота в нарочито сдержанной гамме комнаты давало красивый эффект при единственном источнике света — электричестве.

С этой портьерой, обогащавшей всю комнату и очень одобренной моими товарищами, у меня связано трогательное воспоминание: премилая художница-вышивальщица из Парижа (будущая знаменитость, выставлявшая свои работы в Салоне) предложила свои услуги, так как работа требовала очень художественного исполнения. Насколько она была предана беззаветно искусству, видно из следующего. Нужно было

спешить, оставалось два дня до вернисажа. Я лично следил за ее работой в ее скромной квартире на шестом этаже. Вдруг вечером шум на улице, пожарная команда, в доме пожар. Мастерица ни за что не хотела прервать работы, хотя я уговаривал ее бросить: «Ни за что, самое главное, чтобы вышло хорошо, а времени мало, я с портьерой убегу на улицу, будьте уверены, я спасу ее, когда действительно надо будет бежать».

Впервые я выдумал употребить серую тонкую веревку (бечеву) натурального цвета пеньки для обрамления орнаментов из парчи и для орнаментации фона сукна. Моя художница так увлеклась сочетанием этих материалов, что, исходя из строгих законов парижских торговых домов, скромно запросила меня, не хочу ли я взять патент. Я, конечно, рассмеялся, и лишь тогда она у меня просила позволения эту выделку широко использовать в Париже. Какова была моя радость, когда увидал в Салоне (куда от нее я получил специальное приглашение посмотреть ее работы), целый ряд чудесных панно-вышивок из золота, холста и бечевы, стяжавших ей громкую славу; эта техника стала ее «специальностью» (после долгих лет, я, к сожалению, запамятовал фамилию мастерицы).

Я остановился на этом мелком эпизоде, считая, что в серьезном служении в чистой сфере искусства, ничего нет мелкого, как и во всяком проявлении подлинной любви и преданности.

Конечно, Воля Мекк постарался блеснуть своими дамскими туалетами, для которых ему была отведена особая комната, и, действительно, платья он выставил

чудесные и необычайно изысканные. Особенно запомнился вечерний туалет из черного и дымчатого шелкового муслина; красиво перемешанные материи были усыпаны местами, как снежинками, мелкими бриллиантами, у корсажа — большая бриллиантовая роза.

В выставочных залах, где посреди в витринах красовались драгоценные произведения французского ювелира Лаллика, приехавшего лично с изысканнейшими своими произведениями, мы с Мекком для начала решили устроить выставку картин, акварелей и рисунков Сомова и одновременно выпустить издание с воспроизведениями его работ.

Выставки художников — каждый раз произведения лишь одного художника — должны были чередоваться каждые два месяца. Работы Сомова хорошо распродались, а издание было исчерпано. После выставки Сомова мы устроили выставку рериховских произведений, а после них, крайне заинтересовавших Петербург, выставку старинных японских гравюр по дереву, что в России явилось новинкой. Гравюры были из моей личной обширной коллекции и из собрания Грабаря. Мы одновременно и с увлечением собирали их начиная с мюнхенских годов.

Вернисаж был шумный и донельзя оживленный. Был «весь Петербург», родня, весь художественный мир, пресса, литературный мир. Весь, но не самый высший свет — пока что. Людей не переделаешь. Самое высшее общество (за исключением бывшей на вернисаже родни) повалило на выставку немедленно лишь после посещения «Современного искусства» императором и императрицей, смешавшись со всеми

«великими мира сего» — великими князьями, княгинями и придворными. Приезд высочайших был сигналом, что выставку смотреть можно и должно.

Культ китайского и японского искусства, который благодаря братьям Гонкурам охватил Париж и весь Запад, в то время еще не успел проникнуть в Россию, казалось бы, в силу исторических традиций и географического положения призванную интересоваться столь утонченным дальневосточным искусством. У нас покупались ковры, редко фарфор, безвкусные аксессуары для курительной комнаты и мужского кабинета с их неизменными оттоманками, китайские сервизы и яркие ткани, большей частью дурного сорта и вкуса, всякая мишура, но о китайской изумительной живописи по шелку, персидских миниатюрах, не имеющих равных себе по изяществу, о японских гравюрах по дереву больших мастеров в России, насколько мне известно, не было и помину.

Интересное мое знакомство в Париже с В. В. Голубевым (директором музея Гимэ, археологом и ставшим впоследствии заведующим по работам в развалинах Анкорского храма) открыло мне глаза на все чары персидского искусства и на все величие древней китайской живописи, которую он собирал. Глядя на нее у лучших антикваров, в музеях и на специальных выставках в Париже, среди все более снижающейся по уровню и качеству продукции французских живописцев, — я с годами все более и более проникался серьезностью стиля, духовным содержанием и изумительной техникой живописи Древнего Китая.

Во время моего пребывания в Мюнхене я с Грабарем очень увлекался собиранием старинных япон-

ских гравюр по дереву. Конечно, как всякие страстные коллекционеры, мы страшно ревновали друг к другу и гордились друг перед другом каким-нибудь особенно удачным приобретением. Какие это были милые времена, и сколько было юношеского увлечения и чистой радости, когда удавалось приобрести чудесного Утамаро, Иерошиге, Хокусая и др. Что это были за мастера, какая утонченность композиции, тона и графического мастерства и какой строгий аристократический стиль при неизменном вкусе!

Целые часы я проводил в моей любимой лавочке, где симпатичный японец вынимал из папок «для любителей» все новые и новые скрытые у него чудеса. Вспоминается особый экзотический запах этой сказочной лавочки, длинные черные усы старого милого японца и его таинственный голос, когда он полушепотом на ухо объявлял: «Для вас я имею что-то совсем особенное», — и он вынимал из своей сокровищницы какой-нибудь особенный изысканный лист. Публике показывались более простые и вульгарные оттиски. Мне был открыт кредит, и, когда получался перевод из России, я спешил, как на праздник, за отложенными для меня любимыми гравюрами. Каюсь задним числом, что я раз в письме наврал отцу: сообщив, что «уголь очень вздорожал», я просил его прибавить дополнительную сумму. У моего японца как раз был получен необычайно высокого качества товар, обогативший мою коллекцию. Еще более обогатилась она впоследствии, когда я у Бинга в Париже и в Берлине обретал «уники». Об одном из них, портрете женщины Утамаро на фоне старого серебра, необычайной утонченности, я не могу не вспомнить без щемящего чувства.

Но чары этой лавочки этим не ограничивались, мне там кружила голову красота чучел самых разнообразных колибри и райских птиц, сверкавших, как драгоценные камни, в пахнувшей камфорой витрине, откуда японец своей желтой костлявой рукой бережно их вынимал, чтобы раздразнить меня еще более. Эти ювелирные произведения природы конкурировали лишь с бразильскими бабочками, не менее их драгоценными, по переливчатым, словно фосфоресцирующим тонам. Все это любовно постепенно собиралось и радовало меня потом в России до того времени, когда было потеряно решительно все. Что сделали большевики с этими крупными, драгоценными произведениями природы и не скрутили ли они папиросы из нежной бумаги с дорогими для меня Иерошиге и Утамаро? Прикосновение их руки, во всяком случае, было менее любовно-бережное, чем у моего старого мюнхенского японца. Я ненавидел обычные собрания бабочек, скучно размещенных на булавках под номерами. Потому я поместил их под большим четырехугольным ящиком-витриной, словно порхающих на тонких ветвях сухого дерева. Как живые, они переливались всеми цветами радуги.

Необыкновенная история произошла со мной при дальнейшем собирании японских гравюр в Петербурге, перед войной с Японией.

Ко мне повадился торговец-японец, узнавший (от кого — неизвестно), что я собираю гравюры. Приносил он их в большом количестве, и плохие, и среднего качества, а также и самого лучшего, лубочные и ценные, видимо, плохо разбираясь столь же в оценке их, сколько и в их качестве. Носил он их и Грабарю,

и мы изумлялись их дешевизне, позволившей значительно пополнить наши без того уже содержательные собрания. Такая оказия словно с неба свалилась!

Когда японец меня не заставал дома, он подолгу ждал меня, терпеливо беседуя с моим старым словоохотливым слугой Федором, расхваливавшим мне его «обходительность». «Хоть и торговец, а такой деликатный и, видать, умный». Каково было наше изумление, когда мы впоследствии в иллюстрированном журнале признали в богато увешанном орденами адмирале японского флота нашего японца-торговца гравюрами, каждая черточка лица которого нам была так хорошо известна. Как оказалось, он под разными личинами шпионил в Петербурге. Он много со мной говорил, но от меня полезных тайн не узнал: это сознание было для меня успокоительно.

С вечера мне было сообщено бароном Фредериксом из дворца, что государь и государыня на другой день в 3 часа посетят «Современное искусство». При этом барон Фредерикс заявил мне, что желательно, чтобы все художники-участники были налицо, так как их величества хотели бы их видеть. Конечно, мы все были в сборе, и я представил государю и государыне деятелей по выставке.

И до чего же он был обаятелен, наш государь Николай II. Оба раза, когда мне пришлось, и довольно подолгу, с ним разговаривать, это обаяние его, его простота (чуждая многим членам семьи Романовых), ласковый взгляд незабываемых серых глаз меня завораживали и оставили память на всю жизнь. Очень многое было в этом взгляде: и желание довериться, поверить до дна говорящему с ним, и печаль, некая

тревога, при кажущемся достойном спокойствии, быть на страже, не сделать «гафа», и потребность скинуть все это и отнестись просто к человеку — все это чувствовалось в прекрасном, благородном, гонимом, оклеветанном, задерганном государе, которого, казалось, не только заподозрить в чем-либо плохом, но и обидеть чем бы то ни было, было преступлением, когда ему и так было тяжело от тяжести мономаховой шапки. Более чем кому-либо, хотелось помочь ему, выручить, вселить доверие, которого он был лишен, не в силу своей природы, конечно, а в силу горького опыта. «Кругом трусость, измена и обман...» — какая трагедия в этих словах.

Посещение государем нашей выставки оставило у меня светлое воспоминание.

Он внимательно выслушивал все пояснения при обзоре нашей художественной выставки, вникая во все подробности и интересуясь не только исполнением и художественным замыслом, но и материалом, и техникой. Постукивал пальцем мебель, гладил ее, любуясь полировкой, ставил вопросы по существу; очень одобрив идею задания выставки, государь пробыл на ней больше часу, пожелав на прощание успеха и развития нового дела и пожав руку всем без исключения, с милой улыбкой и благодарностью. Его веселое на сей раз настроение осталось для меня приятным воспоминанием. Мне жаль было, что на этом эпизоде прерывалось общение с таким обаятельным человеком, что он «мой государь», отделенный от меня неприступной стеной, живущий в дальнем мире, всегда близкий сердцу моему и всегда далекий, что я не могу запросто увидеть его, с ним

беседовать просто как с человеком столь очаровательным, простым и веселым, каким он был тогда, на выставке, и чаще любоваться его глазами.

Александра Феодоровна, величественная, красивая, в чудных соболях и нарядной шляпе, была любезна, но не более; обаяния у нее не было. Обладая плохим вкусом, что она и проявила в убранстве своих комнат в Царском Селе и в Ливадийском дворце, она вряд ли могла оценить все тонкохудожественное, что было на выставке. Она по-английски обменивалась впечатлениями с государем, но с художниками не обронила ни одного слова, что создало некий холод, — после того, как вел. кн. Мария Павловна так весело и непринужденно со всеми нами шутила.

Статьи в художественной хронике в газетах, находящихся тогда в серьезных руках, нас всех порадовали. Они были сочувственны и интересны, равно как и отзывы в иностранных художественных журналах, где были репродуцированы интерьеры комнат и отдельные предметы-экспонаты.

ГЛАВА VIII

Преждевременная кончина «Современного искусства», рассчитанного на долгие годы жизни, была для меня и Мекка тягчайшим ударом. Лишь теперешняя моя примиренность с трагической личной судьбой, уже не говоря об огромном горе утраты Родины, залечила эту старую рану, болевшую долгие годы. Много горечи в то время накопилось на душе, которую мы оба всю отдали этому интересному и нас

столь увлекшему делу и идее послужить русскому искусству по мере сил и возможностей.

Три причины обусловили гибель предприятия, имевшего столь выдающийся успех. Выставка отлично посещалась, была окружена общим благожелательством, «хорошо работала», как говорится, и после полуторагодовой жизни умерла, во-первых, по вине заведующего ею Грабаря, допустившего, и сознательно, огромный и вполне для нас неожиданный перерасход, так как, не считаясь, как я уже сказал, с утвержденными сметами и ассигнованным бюджетом на год, он, «ловя момент», расширял в качестве администратора заказы художникам, и не подозревавшим, что он действовал без нашего разрешения. Подобные действия, эксплоатирование оказанного доверия и нашего желания послужить общественному делу, конечно, были для нас огромным разочарованием, и на долгое время испортили мои отношения с моим бывшим учителем и мюнхенским другом. Художников винить было трудно. Видимо, Грабарь, желая всемерно потворствовать их талантливой фантазии, их не удерживал, а, наоборот, поддерживал в них иллюзии, что заказчики со всем согласны и никаких препятствий чинить не желают. Но все же принципа «лови момент», думается, держались все, обратив в «момент» то, что в их же интересах могло и долженствовало растянуться на годы. Только ввиду этого, как я упомянул, дорогое оборудование помещения было нами допущено и потому бюджет на первый год был более значителен.

Не меньшим ударом явилась бесчестность опытного бухгалтера, хорошо рекомендованного и присланного из Москвы Мекком — Карпинского. Это было

вторым разочарованием. Обворовав — и на крупную сумму — кассу, рекомендованный, «честный» Карпинский скрылся и лишь много времени спустя принес Мекку повинную. Наконец, последним роковым ударом явилось то обстоятельство, что дела самого Мекка внезапно сильно пошатнулись (видимо, одновременно с делами его дяди — председателя Московско-Казанской ж.д.) и он с огромным сожалением заявил, что участие в деле ему стало непосильным.

После столь радостного начала, светлых надежд, интересной работы, в жертву которой я тогда принес всю мою личную жизнь художника — мою живопись (и это сознание мне особенно было больно при катастрофе), после всех приятных дней и вечеров, проведенных в интересной для меня среде петербургских художников, настроение было испорчено. Отравлена была и жизнь в милом моему сердцу Петербурге с его чудным Эрмитажем, блестящим театром, разнообразными выставками, со всей его красотой, которую я так привык ценить. Жить в нем мне стало тяжело, и я решил окончательно переехать в Москву. Этому решению содействовала и моя близкая дружба с Волей Мекком, моим товарищем по несчастию и по душевным горьким переживаниям; хотелось жить близко друг к другу. Это желание осуществилось весьма удачно. Как раз к этому времени освободилась просторная и прелестная квартира в доме Князевой на Новинском бульваре, в нижнем этаже которого жил Воля. С одной стороны высокие окна выходили в старый липовый сад, с другой — на очень обширный двор, немощеный, с травой и песком и постоянными лужами, один из тех обширных

дворов, которые придавали старинным московским особнякам особую уютность. Как мила память об этих дворах в старой Москве, когда видишь унылые асфальтовые дворы, скованные со всех сторон небоскребами.

Я, по своему вкусу, отделал квартиру. Столовая Бенуа с выставки отлично ужилась в ней в соседстве со старинной обстановкой других комнат. Вечерами мы много беседовали вместе с моим соседом-другом, радовавшимся за меня, что я вновь стал москвичом и покинул ненавистный ему Петербург. Ничего нельзя было поделать с этим московским шовинизмом закоренелых москвичей, из которых многие никогда, принципиально, не ездили в Северную нашу красавицу-столицу, что мне казалось всегда непонятным и впрямь непростительным.

Перелом моей жизни углубился еще тем радостным событием, что в Москве я женился. Не подобает мужу описывать красоту и прелесть своей жены, но, как художнику, да будет мне дозволено все же сказать, что она была видением большой красоты и поэзии. С матовым, жемчужно-белым цветом лица, с нежно-розовым румянцем, с тончайшими чертами лица, с белокурыми волосами, отливающими червонным золотом, с редко красивыми поющими линиями ее высокой стройной фигуры, поражавшей своими античными пропорциями, она служила для Мекка, видимо ею увлекавшегося, неиссякаемым источником вдохновения для художественных композиций платьев. Таким было ее венчальное платье из тонкого белого сукна с белым «панн» у шеи и на рукавах. Она была в нем похожа на Эльзу из Лоэнгрина.

«Берн Джонсский» тип лица жены (как его называли художники), и все же очень русский, ее фигура вдохновляли не только Мекка, но и скульптора Рауш-фон-Траубенберга, слепившего с нее статуэтку, отлитую из позолоченной бронзы, а также ставшего нашим другом, моим и жены, художника Сурикова и Серова, о портрете которого речь впереди.

Сурикова и Врубеля я всегда считал нашими самыми выдающимися художниками. После них для меня начинается какой-то провал, за которым идут уже все остальные. Никто, как Суриков, не передал с таким подлинным гением и проникновением мощную и грозную стихию русской народной жизни в ее патетических и исторических моментах, им изображенных в его «Боярыне Морозовой», «Казни стрельцов», «Покорении Сибири» и в картине высокого живописного качества и огромного трагизма «Князь Меншиков в изгнании» (Третьяковская галерея). Но не только это обстоятельство, то, что произведения этих двух мастеров были совершенно иного масштаба, чем творчество всех остальных русских художников, меня тянуло к ним, но и личные их свойства, их «настоящность», «добротность», заражавшая меня духовность, талантливость, переходящая в подлинную гениальность, сказывавшаяся и в беседе подчас, и в порывах вдохновения, и в мечтах, и в самых простых рассказах.

При первом взгляде на Сурикова менее всего можно было об этом подумать. Очень простецкий, почти мужиковатый, истый сибиряк*, с бледно-желтоватым

* Суриков принадлежал к старой казацкой семье, переселившейся давно в Сибирь.

грубым лицом, неуклюжими манерами, порывистыми, некрасивыми жестами, он походил скорее на подрядчика или купца, если бы его огненные, умные, то злые и жестокие, то вдруг добрейшие небольшие глаза и прекрасный умный лоб с красиво его окаймляющими прядями волос, черных, с легкой проседью, не выдавали в нем нечто затаенное, духовное и значительное. В нем было много страстности и, думаю, чувственности и, что поражало, столько молодости, свежести, бодрости и даже веселости, что можно было забыть об его возрасте. Он обладал чудным здоровьем и крепкими нервами; он был «крепыш», коренастый и жизнерадостный, русским же он был до мозга костей.

Яркость этой фигуры, по сравнению с типами петербургских художников, меня привлекала и сама по себе, и в силу контраста. Суриков «освежал» и бодрил своим появлением. Культурным он не был, не говорил ни на каком языке, кроме русского, но русскую историю он знал прекрасно, и человек он был жизни, а не книги, не «человек музеев», а непосредственного вдохновения, пытливый, наблюдательный и довольно презрительно относящийся к другим художникам, с которыми почти и не видался. Цену он себе знал, и когда творил, то вся жизнь с утра до ночи была для него только его картина. По его картинам и развертывались этапы его жизни: «Это было тогда, когда я писал Морозову, а это в то время, когда я писал стрельцов...» — было обычной его фразой. Все остальное не существовало и забывалось, но это помнилось и маячило, подобно вехам, в его биографии, которую он мне любил рассказы-

вать, живо вспоминая эпизоды своего творчества и сопряженные с ним переживания.

Вот с этим человеком, столь мне чуждым по складу и типу, но являвшимся предметом моего истинного поклонения, установились у меня с женой самые дружеские отношения.

У него бывал я редко. Уж очень меня давила окружавшая его обстановка. Суриков, овдовев, всю свою жизнь не признавал квартир и ютился по гостиницам, притом любил самые старомодные, обветшалые и тихие. Его комната в Кокаревском Подворье была типичной рамкой для трагической сцены романа Достоевского. Голые стены, два потертых кресла, диван, за ширмой постель и постоянный самовар на столе. Чай Суриков пил почти беспрерывно, с сахаром вприкуску. Но в комнате был один предмет, бесконечно ему дорогой и всюду его сопровождавший — обитый жестью старомосковский сундук, — классический «сундук Сурикова». Это была его сокровищница — свидетельница и спутница всей жизни, где хранились все его любимые, некоторые очень старых времен работы, этюды, эскизы и лучшие рисунки.

Помнится, что я провел у него полдня и весь вечер, разглядывая содержание этого сундука-сокровищницы и слушая захватывающие по интересу пояснения и рассказы Сурикова. Были тут и пейзажи родной его Сибири, куда он нередко наезжал: «Сибирским воздухом подышать...», с табунами, стадами, широкими далями и богатыми селами, были портреты типично русских девушек в шубках, старомодных кофтах. Самым замечательным были эскизы и этюды

для его знаменитых картин, с которыми он никогда не желал расстаться. Лицо боярыни Морозовой, князя Меншикова, типы стрельцов и много других. Ни за какие деньги Суриков бы не продал ни одной вещи из этого сундука, несмотря на многочисленные покушения на них собирателей.

До чего увлекательны были его рассказы о добывании им натурщиков для его картин. «Облюбовал я, — рассказывал мне Суриков, — одного школьного учителя, математика, угрюмого, плохо выбритого, с длинным носом, ну точь-в-точь такого, каким я задумал кн. Меншикова в изгнании. Хмурый он был, нелюбезный, не легко он мне дался, долго за ним гонялся, и как я обрадовался, когда наконец уломал его, сдался наконец, — в один присест накатал Меншикова — прямо с него без изменений».

Беспощадно относился Суриков к своим натурщикам, как и Гебхардт в Дюссельдорфе, о котором я писал в начале, со своим Петром на кресте.

«Усадил я нищего-оборванца в мороз, в снег, полуголого; дрожал он, весь лиловый был от стужи, а это-то и нужно мне было для моего нищего, для «Боярыни Морозовой» в углу картины, направо. Как мочи уж не станет, я его сивухой потчевать — отогреется и опять сядет в снег...»

Суриков, как я сказал, увлекался обликом моей жены и почувствовал к ней сердечную симпатию: «Уж очень она у вас русская, и красота русская — вот бы написать ее». Я согласился, но при условии, что портрет будет для меня, как частный заказ, иначе я не согласен. За этой работой мы особенно подружились с Суриковым. Когда жена была больна

и лежала в постели, он, как свой человек, сидел часами в спальне у ее кровати, уютно распивая чай, и нельзя было не заслушаться его живых, картинных рассказов.

Портретом он увлекался, как юноша, метался то назад, то вперед пред мольбертом, волновался, нервничал. Я отлично сознавал, что сделать нарядный дамский портрет Сурикову не под силу; в Гандара, Сардженты, Лазсло и им подобных он не годился, но он мог сделать что-то хорошее, иное, чисто «суриковское», и я попросил его из моей жены сделать персонажа из толпы боярыни Морозовой — русскую бабу, типа той, которая, опустив голову, стоит у саней. Воля Мекк дал для этой цели чудный, нежно бирюзового цвета большой платок, вывезенный им из Индии, а я просил жену надеть довольно грубую, белую шерстяную кофту с прошивками.

Портрет был неудачен по сходству, но что-то очень мне дорогое «суриковское» (а это и было для меня ценно) в нем было — в духовном выражении глаз, в «русском» чувстве, в него вложенном.

Писал Суриков очень примитивным способом, меня поразившим, «по отлипу» (как он выражался), то есть продолжая накладывать краски по липкому, не вполне просохшему слою после предыдущего сеанса, что, по его словам, «особенно приятно». Как известно всякому знакомому с масляной живописью, подобный прием весьма опасен в смысле сохранности тона и ведет к почернению красок; если же к краскам примешивается лак, то неминуемо имеет последствием трещины, что так часто наблюдается у русских художников, не знающих законов техники и работа-

ющих «по чувству», «на авось». Я уже не говорю о неумении самому приготавливать холсты, то есть грунтовать их, что так важно, и тут «на авось» покупается любой, и часто плохой покупной холст — что, конечно, проще. В этом сказывалась примитивность и отсталость преподавания наших школ и академий, не преподававших ремесло, столь важное для живописной техники, столь глубоко изучаемое серьезными мастерами за границей и положенное в основу учения в эпоху великих мастеров в былые времена. Портрет Сурикова стал быстро чернеть на моих глазах, в чем признался и он сам, но все же радовал меня в моем собрании. Такая беспомощность при большом знании, в данном случае гениальности, весьма обидна. Сколько скверных картин сохранили свежесть красок, благодаря знанию ремесла, и сколько ценных попорчено и почернело в силу отсутствия этого знания.

Много толков и даже возмущений вызвал этот портрет «княгини-бабы» на выставке среди наших знакомых, что меня только забавляло.

Суриков не любил заграницу, и не помню, бывал ли он там, но муж его дочери Ольги, П. П. Кончаловский, веселый, приятный, отличный рассказчик, талантливый художник (ярый в то время подражатель Сезанна), часто у нас бывавший в подмосковной (теперь он персона грата у большевиков), увлек Сурикова с собой в Испанию, которой он бредил.

Не забуду одного завтрака у нас. Суриков, только что вернувшийся из Испании с Кончаловским и с ним у нас завтракавший, вскочил со стула, не окончив блюда, и, прося зятя изображать тореадора, только

что ими виденную знаменитость (салфетка заменяла красный плащ), сам прыгая и разя его вилкой и ножом, изображавшими рога быка, стал воспроизводить опасный бой, на котором они присутствовали.

Такая молодость, такой темперамент у пожилого Сурикова были просто очаровательны!

Весной я почти ежегодно с женой наезжал в Париж, чтобы следить за выставками, меня всегда интересовавшими, как и всякого близко стоящего к искусству — тем более художника.

В течение целого века Париж был и остался мировым центром для искусства. Великие примеры, великие соблазны всегда давались Парижем, где скрещивались все течения, все школы, все направления. Он всегда направлял или сбивал с толку, но всегда интересовал, будил и тревожил, манил и маячил как мировой светоч, соблазнительный и опасный, как маяк, убивающий легкомысленных чаек, летящих на его смертоносный свет, или как лампа, обжигающая крылья бабочек.

Известная влюбленность в Париж была одним из свойств москвичей и их меценатов, уже не говоря о петербургских художниках. Я же никогда Парижа не любил и, живя в нем последние годы оседло, люблю его все менее, хотя он и стал «своим городом» для меня, эмигранта. Чем более я его знаю, тем он становится мне более чуждым по духу.

Есть люди очень интересные, с которыми беседовать приятно и полезно, с которыми от времени до времени тянет повидаться, которые многое вам дают ценного и от контакта с которыми всегда уносишь

что-то полезное, новое, любопытное, нужное, вас обогащающее, но которые вам несимпатичны и с которыми дружить вы не можете. Таковым (в противоположность Мюнхену) для меня был всегда и остался Париж, ныне окончательно изменивший и все более меняющий свой облик и характер, потерявший нарядность своего быта, улиц, бульваров и жизни, когда-то привлекательных, веселых и беспечных. Когда узнаешь их на старых картинах, гравюрах, модных старых светских журналах, становится грустно и както щемит сердце. Старый Париж отождествлялся с нашей молодостью. На протяжении нашей столь краткой жизни чувствуешь, как перевертывается лист истории, и слышишь ее тяжелую, грозную поступь. Отошел, затонул целый мир, многокрасочной игрой своей вас прельщавший мираж.

Почти лишенный романтики (за исключением некоторых сохранившихся уголков), столь присущей старым городам Германии, Бельгии, некоторым диккенсовским уголкам Лондона, разлитой по всей Италии с ее несказанной, неувядаемой поэзией, романтики, присущей и старым городам Франции, — Париж ныне все более американизируется, будучи космополитическим центром несравненно более, чем столицей своей страны. С его огромными бездушными зданиями, отелями-дворцами, казармами, он сам обращается в некий Кларидж-отель, нарядно бездушный. Законы, охранявшие облик его улиц от кощунственных, безвкусных новаторств модернистической архитектуры, уступают все более натиску последней, что грозит, судя по быстрому темпу застроек и перестроек, в скором времени окончательным изуро-

дованием когда-то столь благородного его облика. Во всем этом есть что-то удручающее, безотрадное — и наряду с озабоченной, серой, международной толпой сомнительного состава что-то жуткое и зловещее. Но не только в этом.

Помню, как меня раньше (1904—1910 гг.) уже все более и более стал беспокоить и огорчать характер выставок живописи в Париже. Что-то надвигалось недоброе, жуткое, «безблагодатное», чуждое благородному характеру, свойственному лучшим произведениям кисти французских мастеров. Чувствовался закат некой «эстетической религии», подобно тому как уже давно меркла и религия в опустошенных душах, лишенных духовности, «печати дара Духа Святого». Той печати подлинного вдохновения (вхождения духа) и вдохновленности, чистой любви к Божьему миру, Божьей твари, влюбленности в красоту мироздания во всех малых и великих его образах, даже чувственной страстности, непосредственного творчества уже почти не было во французском искусстве, сбившемся в искании новых путей с великого и верного во все времена пути, извилистого, с подъемами и спусками, но ведущего всегда к одной и великой цели и обеспечивающего от опасных и гибельных блужданий.

В эти и последующие годы художественная мысль блуждала, опираясь на ложные и шаткие основы, долженствовавшие обосновать новую эру искусства, пока оно не заблудилось, не растерялось и не дошло до тупика.

Грандиозная выставка итальянского искусства «От Чимабуэ до Тьеполо» в 1935 г. в Париже, с ее бес-

смертными произведениями, выставленными как некий укор и предзнаменование всему творимому ныне, явилась величайшей обличительницей сниженного уровня лишенного духовности, если не впрямь развращенного, современного французского искусства, в котором все реже встречаются «уцелевшие души» от модного наваждения. Два-три скульптора (Деспьо, Майолль и некоторые менее значительные), старый, полуслепой, но подлинный художник поэт-живописец Боннар и горький пьяница, но подлинный художник (в своих старых вещах) Утрилло и другие менее яркие, но честные и приятные живописцы являются такими «уцелевшими» пионерами здорового искусства.

Все больное, мозговое, надуманное, бесшабашное, наглое, навязчивое или холодно-бездушное, под знаком строго научного исследования оптических законов, прикрывающее безотрадные духовные пустоты, неврастенический бред, доходящий до некой галлюцинации, удручающе на меня действовали.

Даже клубы фимиама, воскуряемого почти «обожествленному» в то время «великому мастеру» Сезанну (цены на картины его достигали небывалых размеров) его жрецами-поклонниками и бесчисленными подражателями, не могли завуалировать для меня подлинного значения этого мастера кисти, чистой живописи, всю жизнь упорным трудом домогавшегося намеченной цели, но все же ее не достигшего. Потому и значение его мне казалось все же сильно переоцененным. «Сезаннизм» был показательным явлением в эпоху, не могущую дотянуться ни до чего большего.

То же было и с культом Пикассо. Когда этот

несомненно талантливый художник на одной выставке показал итог своего творчества, довольно неуловимого в смысле направления, ибо «направлениям» его было число легион (какой подлинно великий художник мог бы когда-либо менять столь часто свой облик, как змея шкуру), то невольно хотелось выкрикнуть: «И только?» Хотя количественно и много. Тот же выкрик напрашивался при виде продукции немало шарлатанившего со своим недюжинным талантом Матисса, звезды второй величины, но тогда ярко блиставшей.

И все же, несмотря на все вышесказанное, только в Париже, в силу, несмотря на все новаторство, сохранившейся традиции живописного вкуса, можно было, осторожно ориентируясь в огромном предложении художественного рынка, приобщаться к подлинной живописи — как таковой, не требуя того, что искусство нашего времени уже дать не может, и это по весьма глубоким причинам.

В Москве, в лагере передовой молодежи, в связи с этими новыми «откровениями», творилось нечто поистине гоголевски-трагически-смешное, нелепое и бесконечно провинциальное.

Неким «наблюдателем» от города Москвы пребывал в Париже молодой, весьма некультурный, неглупый, с хитринкой и вместе с тем наивный (в силу примитивности), с огромным самомнением и перевозбужденно-восторженный художник Ларионов. Он был окончательно одурманен гением Пикассо и парижской «новизной» в живописи. Не лишенный таланта, хотя и весьма сумбурного, он ныне иногда выступает в театре в Париже со своими псевдорусскими,

эксцентрическими постановками. Его сумбурность немало повредила его, гораздо более талантливой, гражданской жене художнице Гончаровой, заразившейся в живописи и в постановках эксцентричностью Ларионова. От этого восторженного парижского «наблюдателя» получались в среде молодых художников в Москве от времени до времени письма-тома со вложением фотографий современных картин крайнего направления. В письмах подробно описывались эти картины, пояснялось их техническое исполнение, их краски, пояснялись задачи, в них преследуемые, давались инструкции, точные объяснения. В кружке художников они читались с напряженным вниманием и благоговением, как вести и указания из города-светоча. По директивам ларионовских писем, восхваляющих парижских гениев, начинали «жарить» (по выражению Серова) «под Париж», не видя оригиналов (разве некоторые в собрании Щукина) и веря на слово в гениальные живописные открытия и достижения передового Парижа.

Сколь русская черта, через всю нашу историю проходящая и в народном сознании вкоренившаяся! Вспоминается в связи с этим мелкий, но характерный эпизод.

Однажды я ехал с ямщиком со станции. Проезжая село, я был поражен необыкновенной красотой близко у дороги стоявшего петуха, сверкавшего на солнце, как жар-птица, своим золотисто-красным оперением. Я приказал ямщику остановиться, чтобы им подольше полюбоваться. «До что тут, — иронически заметил он, — ведь это простой, русский». Когда я купил для фермы некрасивых на вид, но ценных для

хозяйства французских кур «фавроль», то сбежались ими любоваться все рабочие и бабы: «Ишь, какая красавица птица, у нас таких нетути — вывозная!» — «Как нет? — ответил я. — А эти, посмотрите, чисто русские, свои и куда красивее». И я указал на одновременно приобретенных в Москве кур сидевых-орловских, с веселым, нарядным, как ситец, оперением. Вряд ли кто их знает у нас. То же с молочным скотом. Мои ярославские коровы, неприхотливые, свои, «русские» (порода, выведенная императором Петром I), были в нашем климате куда молочнее изнеженных Швицов, Сементалов и Джерзей, которыми хвалились наши помещики, выписывая их за огромные деньги. Наша талантливейшая русская московская художница-портниха Ламанова ни в каком случае не уступала знаменитым портнихам Парижа, обшивавшим наших модниц, чувствовала же она индивидуальный характер и значение платья для заказчицы — «что для кого надо» — нередко и больше.

Это, конечно, не мешало мне восторгаться всякий раз в Париже этой отраслью искусства, при упадочности чистого искусства, стоящего поныне на огромной высоте. Пусть многие иронически относятся к подобному увлечению или даже признанию подлинной художественной ценности за женским туалетом, являющимся в лучших образцах результатом подлинного художественного творчества. Эти «многие», включая и художников, ничего, кроме кисти, краски и холста не признающие и не понимающие, подобной иронией лишь обнаруживают узкую предубежденность, если не впрямь некультурность, быть может, и с примесью чего-то другого. Ведь лучшие художники

Италии, не брезгуя этой отраслью искусства, творили для красавиц эпохи Возрождения чудные наряды.

Чарующая красота, мастерское исполнение и талантливое творчество, неиссякаемая фантазия, утонченность вкуса в области дамских платьев, нарядов, шляп, всегда так ловко задуманных по форме, то нежно-воздушных, то сверкающих птичьими перьями и блестками, то украшенных чудесно исполненными искусственными цветами, гармонирующими с материей и цветом лица — меня эта красота, признаюсь в этом откровенно, за последнее время гораздо более радовала и поражала в Париже, чем мрачная и во многом столь печалившая меня живопись в бесконечных и давящих залах салонов.

Теперь в интернациональном, утратившем свой старый французский дух, Париже, с его стандартизированным прикладным искусством, где столько импортного, занесенного, свезенного случайно на сезон для этого международного базара, искусство дамского наряда является самим подлинно-национальным явлением и, как и встарь, французской специальностью и гордостью. Это нечто пребывающее, как постоянная величина и ценность в вихре современной космополитической сутолоки с современным ажиотажем и мировыми конкурсами промышленных фирм. Наряду с импортом многого, это, являющееся по существу самым оригинальным, самобытным и бесспорно большим французским достижением, было и остается постоянным предметом экспорта.

Подобные мысли, прикрывающие собой большой пессимизм, если не впрямь «мировую скорбь», легли в основу одной статьи, мною напечатанной в газете, в

которой я работал некоторое время в качестве художественного критика. Эта статья под заглавием «Эстетика и современность» неожиданно для меня вызвала интерес и даже одобрение редакции и публики. На последнее, признаюсь, я мало рассчитывал, бросая ей некий вызов. Не знаю, поняли ли они пессимизм автора и не сочли ли они просто «занятным и оригинальным» то, что на самом деле весьма печально. Затронув эту тему, я считаю уместным привести ее на этих страницах полностью:

«Поставим вопрос ребром, во всей остроте, вопрос жуткий и тревожный; пусть читающие эти строки постараются ответить на него, но ответить с полнейшей искренностью, не боясь, что правда окажется чудовищной для художественного мира.

Вопрос следующий: нужна ли теперь для современной жизни (подразумевая под этим словом «современный» понятие «модерн», не передаваемое точно русским словом) вообще картина и нужна ли статуя, или они вообще более не нужны? Есть ли вообще у человека «модерн» еще действительно какая-нибудь потребность в этих натянутых на подрамках кусках холста с живописью, обрамленных в золото или дерево, именуемых картинами, или в этих бронзовых, натертых кислотами для старинчатости вида, либо высеченных из каменной глыбы, громоздких, трудно-переносимых фигурах? А если спрос какой-то еще имеется в этой области, то не в силу ли вполне внешних, случайных причин, вернее побочных, далеких от подлинной, духовной, культурной потребности — в силу некоторой рутины или желания хвастнуть дорогим приобретением, удачной находкой за бесценок и т.п.?

Когда смотришь на всю эту переливавшуюся цветами радуги в веселых задорных шляпах, в забавных и изысканных туалетах современную публику, в дворцах, именуемых палас-отелями, в роскошных казино, кинематографах, в кофейнях или в нарядных, загромождающих улицы и площади автомобилях — публику, не просто веселящуюся, а ищущую либо возбуждения, либо одурманивания от тоски или пресыщения, — тогда ведь вполне ясно понимаешь, что ей, этой публике, дела нет и быть не может до интимных или тяжеловесно-громоздких произведений станковой живописи или скульптуры, выставляемых ежегодно, словно в силу инерции, в салонах и галереях, посещаемых для встречи со знакомыми, в силу моды и обычая на вернисажах. Ей, этой публике, нет дела до вложенных в эти произведения подчас мучительных переживаний, а еще менее до навеваемых ими настроений, ничего общего не имеющих с потребностями жизни и ее бешеным темпом и ритмом. Если на минуту что-нибудь приковывает внимание, то разве только какая-нибудь сенсация, какой-нибудь «аховый номер», на эту сенсацию и рассчитанный, пробуждающий из состояния тоскливого равнодушия, или — пусть и очень плохая вещь, но подписанная знаменитостью, из чувства снобизма требующая хоть минуту внимания.

Нужно ли подлинное искусство со вложенными в него мучением творчества и чувством, глубиной содержания или даже с одной утонченной формой для тех, кто встает со сна и отходит ко сну с одной навязчивой мыслью (насколько может быть навязчивой мысль в наше лихорадочное время) о биржевой

сделке, о колебании курса, о состязании в гольф или теннис или о многотысячной ставке на скаковую лошадь.

Ясно, что освежительная поездка или досуг курорта с его развлечениями куда приятнее и нужнее в современности, чем углубленное созерцание красоты, не дающееся даром, а требующее и духовной подготовки и соответствующей настроенности, во всяком случае, сприродности быта, вкусов, обстановки и установки жизни с ее ранее украшавшим и пополнявшим искусством.

Когда изысканные шалуны XVIII в. покупали для будуара картину или гравюру Фрагонара с галантным сюжетом или бисквит Клодиона, когда голландский синдик вешал на дубовую стену своей уютной, полутемной столовой натюрморт, интерьер Питера де Хоха или портрет Рембрандта, когда в зале ратуши помещали холст Франца Халлса, изображающий веселую группу какого-нибудь цеха или общества стрелков, — все это было понятно. Все из жизни исходило, в жизнь входило, с ней сливалось, ее пополняло.

А теперь... Что общего у жизни с картиной? Разве, как я сказал, какой-нибудь собиратель-маньяк или сноб купит и похоронит в своем собрании за номером какую-нибудь высоко котируемую картину и обрадует сенсацией журналиста, обогатив одновременно ловкача-торговца. Но жизнь есть жизнь, а коллекция с номером картины совсем другое, это вне жизни, это склеп, или убежище искусства, не находящего применения в жизни. Статуи нужны были в храмах, для терм, для Акрополя, для Форума, для дворцов, теперь же, если они не являются анахро-

низмом, они нужны только как символ смерти, в память убитых на полях брани или прославленных знаменитостей на полях жизни: цоколь с аллегориями, бронзовый пиджак и надпись, напоминающая парочкам в сквере о заслугах перед отечеством.

Было время, когда толпа сиенских горожан в триумфальном шествии провожала только что законченную картину Дуччио из мастерской художника в собор; когда такая же толпа стояла под полуденным солнцем и продолжала стоять в лунную ночь у Лоджии, на флорентийской площади Сеньории, вокруг только что водруженного Персея Бенвенуто Челлини. Подножие статуи было увешано восторженными сонетами и листками с прочувственными словами восторга и благодарности по адресу великого мастера. Все это и многие подобные акты признания всенародного чествования произведений искусства, являвшихся гордостью народа и города, красой храмов, в то время когда знать и народ (как во время постройки собора в Шартре) волокли сами на веревках камни для сооружения святыни, — все это дело минувших дней. Ведь ничего этого нет и быть не может!.. А теперь?

В современном будуаре с кубистическими обоями, с пестрыми раскинутыми для сидения на полу подушками от Пуарэ, надушенном пряными духами Бишара, с затейливой электрической арматурой, или рядом в мужском рабочем кабинете, напоминающем не то контору банка, не то пароходную каюту или купе спального вагона, — в этой обстановке стиль «модерн», что вы можете повесить — какую картину? Выставки модных комнатных обстановок подсказыва-

ют иногда ответ на этот вопрос. Вы увидите, и то редко, кубиста или бледную головку Лорансэн — «пятно» в раме. Пятно нужно, чтобы не оставить совсем пустой стену; но картина... картина, конечно, не нужна.

Ответьте, только по совести, не стесняясь, ясно, чистосердечно — где интереснее, занятнее, радостнее и просто красивее — на современных выставках картин, или в большом модном магазине на rue de la Paix или у Samaritaine в отделе «Люкс», или в ателье любой талантливой модистки? Тут бьет ключом веселое, радостное творчество, тут царство утонченной, неиссякаемой фантазии почти всегда верного вкуса, тут сама «жизнь»; эта жизнь сливается с жизнью кругом, с ее конкурсами женской красоты и автомобилей, с ее праздничными скачками и конкурсами женских туалетов.

На этих вечно сменяющихся феериях в витринах или на парадном смотре живых манекенов — платьев, манто, шалей, мехов, восхитительных по тонам тканей, с фантастическими переливами шелка, золота и серебра, в этих изысканных по форме, сверкающих цветными лаками автомобилях, выставленных в мраморных дворцах, прельщающих роскошью отделки и сулящих прелесть дальних экскурсий — во всем этом, конечно, больше жизни, больше убедительности и заманчивости, чем на жутких выставках современной живописи, в некрополе ненужных статуй стеклянного дворца Салона и, конечно, больше праздника для глаз и радости... радости!

А мелкие предметы роскоши с современным сочетанием материалов из переливчатого перламутра (ко-

торый теперь в моде), драгоценные изделия из художественно обработанного стекла с изящной патиной, нарядные цепи из камней, изысканные мешочки, красивый фарфор, вся творческая фантазия, вкус и совершенство технической обработки, во всем этом проявленные — разве все это не более радует и не удовлетворяет неким абсолютом достижения, чем коричнево-серые голые тела изорудованных женщин на картинах или тяжелые пейзажи в нарочито-запыленной раме? Любая роскошная пудренница, тонко сработанный художественный флакон (ставший почти ювелирным произведением), любой драгоценный предмет из черепахи или кости, «предмет для витрины» — подлиннее, полнее искренним, кипучим, улыбающимся, радостным, подчас задорным, всегда изысканным творчеством.

Это все «нужно», потому что украшает повседневную жизнь, сливается с нею, от жизни идет и в жизнь входит, а не стоит отдельно от жизни, не мертво, как мертва теперь картина, ни церкви, ни дворцу, ни комнате не нужная; как мертва извозчичья пролетка рядом со сверкающим быстроходным автомобилем или легкокрылым аэропланом, как не нужно и мертво все, что в данное время, данному поколению с его психикой и требованиями не нужно, что пребывает в обособленной сфере, с миром не сливающейся или ему недоступной.

Если бы ныне, по волшебству воскрес к жизни из мраморного флорентийского склепа Лоренцо Магнифико Медичи, он, думается, немало затруднился бы в вопросе приобретения картин и скульптуры на современном рынке и, вероятно, как утонченный, веселый

и мудрый сын нового века, выбирал бы ткани и художественные предметы в витринах, или же... как культурный, талантливый прозорливец потребностей времени, нуждающегося в своем распаде и своей анархии мощной и строгой руководящей власти и авторитета, он бы властно возглавил новое течение искусства, дал бы ему руководящие начала, поставил бы ему конкретные цели, наметил бы ему определенные задачи.

При нем конкурсы современных талантов, призванных к исполнению определенных заказов (как они призывались ранее), проходили бы через критерий единоличной и мудрой воли, которая, открыв широкую дорогу творческим силам и всемерно содействуя их развитию, смела бы с пути всю нечисть, нагло зазнавшуюся, дерзко глумящуюся над подлинным искусством, все болезненные элементы — больные нервами, с засоренным воображением, с извращенной душой, элементы анархии и тлетворной упадочности. Эта нечистая сила расточилась бы, ибо ей не было бы места, и подобное производство зачахло и умерло бы в силу отсутствия спроса и в силу энергичной, оздоровляющей атмосферы оппозиции.

Диктаторская воля мецената, возглавляющего искусство (которой последнее на протяжении веков обязано было своим расцветом — будь это Папский или Королевский престол или просвещенные законодатели художественного вкуса наподобие могучих Медичи), диктаторская воля, считаться с которой было бы необходимо, а не считаться с которой было бы невыгодно, могла бы положить конец анархии в противоположность безвольным, сбитым с толку со-

бирателям картин, руководимым подкупной прессой, являющимся жертвами ажиотажа, бессовестного торга и всякого рода ловкачей, наживающихся развращенным и ими развращаемым искусством, столь часто не заслуживающим таковым именоваться.

Более того, расцвет подлинного искусства, очищенного, просветленного и показательного, не мог бы не воздействовать, как это всегда имело место, и на культуру эпохи, ныне сниженную, и на культуру данного народа. Упадочность последней, в данном случае во Франции, отражается на искусстве и на отношении к нему, но искусство, как могучий пособник, с другой стороны, не может не влиять непосредственно и на культуру, ибо оно является не только продуктом, но и созидательным динамическим началом (в чем его высокая миссия), если оно не худосочно, как ныне, а преисполнено животворными соками, ассимилируемыми общественным организмом и его оздоравливающими.

То обстоятельство, что теперь искусство не нужно (и это доказывает постепенное отмирание всякого рода выставок, начиная с салонов, все более пустующих, кончая лавками торговцев картинами), что оно отживает свой век и что спрос на картину и скульптуру падает в катастрофической прогрессии, — не только печальный факт, но и весьма показательный. Не нужно оно не только в силу причин вышеуказанных, но и в силу того, что оно не радует, не удовлетворяет и часто отталкивает в силу вековых традиций у оставшегося все же, пусть и подсознательно, утонченным и требовательным в своем эстетическом вкусе французского народа.

Жизнь властно требует иного выхода в области живописи и скульптуры для современной эстетики, которой полна жизнь кругом, покинувшая бездушные мертвые залы «салонов», сторонясь их могильной атмосферы.

Но для этого нужен меценат с большой дерзкой личной инициативой, могущей дать мощный импульс, или меценатство в смысле коллектива, — которые были всегда водителями искусства во все времена, но не гробокопательское коллекционерство и не декадентский снобизм».

Грязно одетому, в дурно пахнущем белье, с серовато-желтым плохо вымытым лицом и такими же руками, со злыми хитрыми и умными глазами, всегда возбужденными, пристально, подчас вкрадчиво смотрящими, сильно картавящему на особом старинно-русском языке (не без нарочитости) Черногубову в Москве было суждено сыграть в моем художественном мировоззрении очень большую роль.

Жил он со старухой матерью в тесных, заваленных книгами, плохо убранных двух комнатах, завешанных иконами и лампадами — комнатах, думаю, не знавших, что значит открытое окно — в крошечном особнячке, где-то на задворках, в глубоком дворе, в одной из таких, ни на что — ни на город, ни на деревню — не похожих частей Москвы, все обаяние которой в этой «ни на что не похожести» и заключалось.

Познакомился я с Черногубовым у Ильи Семеновича Остроухова, столь же, как и я, этому своеобразному человеку обязанного неким сдвигом художест-

венных воззрений и коллекционерской страсти; а этой страсти у москвича Остроухова было хоть отбавляй!

Целый долгий вечер за самоваром речь шла о русских иконах. Чудную икону, изображавшую Св. Илью на колеснице, ловкий Черногубов принес Илье Остроухову, чтобы раздразнить его аппетит. Мы решили с Остроуховым на другой день поехать к какому-то странному, указанному нам Черногубовым, священнику, собирателю, да кстати и продавцу лучшего типа древних икон, живущему где-то далеко у заставы.

Стыдно сознаться, что мне, русскому до мозга костей и москвичу, эти иконы явились подлинным откровением, но в утешение мое таким же явились они и Остроухову. Я был совсем потрясен всем виденным у священника, большого знатока и ценителя иконной живописи, заодно и ловкого дельца. Он с притворными слезами расставался с каждой своей иконой. Увез я с собой от него большую икону «Сошествие во ад» Новгородских писем XVI в. и чудесное «Знамение» той же эпохи, а также целый ряд маленьких продолговатых икон в золотой оправе, изъятых из старинных Царских Врат, тончайшего письма по золоту. Золотой фон, на котором положены прозрачные краски, давал им фосфоресцирующую переливчатость и необычайную прелесть изысканнейших предметов искусства.

Остроухов не сразу решился на покупку, но на другой день не утерпел, вернулся к священнику и сразу увез икон вдвое больше меня, вероятно предусмотрительно сделав выбор по совету Черногу-

бова. Это послужило началом целой эры нашей с Остроуховым жизни. Общий интерес, страсть к изучению икон нас очень сблизили. Все другое в искусстве для меня как-то померкло с этого дня, отошло на задний план. Открылось что-то столь великое, неоцененное, неугаданное до той поры в русском искусстве, что оно затмило все остальные достижения его в живописи, теперь казавшейся убогой и малозначительной. Словно некая пелена спала с глаз, прозревших и изумленных. Русское родное иконное искусство сразу стало в ряд с высшими произведениями мирового значения Равенны, лучших фресок итальянских соборов, лучших примитивов, притом отличаясь от всего нам известного в религиозной живописи особой русской умилительностью, наряду с серьезностью и праздничной радостью красок. Родной элемент, вложенный в творчество икон, и это умиленное чувство роднили меня с ними, словно они говорили особым задушевным языком моему сердцу.

Секрет этого внезапного прозрения, оправдывающий нашу запоздалую переоценку непонятой до той поры красоты русской иконы, заключался в столь же запоздалом открытии нашем того, что русская церковная живопись на самом деле собой представляла, после того как сняты были с икон вековые наслоения, записи, потемневшая и ставшая темно-коричневой с годами олифа и копоть от веками перед ними теплившихся свечей. Очищенные от этих наслоений иконы являлись поистине преображенными, новоявленными. Новоявленными для нас, людей XX в., но как волнительно было сознавать, что то, что мы узрели теперь, — пять или шесть, подчас семь веков

тому назад видели русские люди вышедшим из-под кисти мастеров-современников; сквозь века установилась связь с великой эрой, когда все это творилось, водружалось в наши древние храмы и считалось гордостью национального творчества. Такими явились нам иконы в первый раз у этого собирателя-священника, никому, кроме известной среды староверов, неведомого, живущего вдали от всех, где-то на окраине города.

С этого момента собирание икон стало целью и содержанием жизни И. С. Остроухова, тратившего на свое собрание, ставшее музеем, большие средства. В иных совсем размерах я также, продолжая собирать картины современных русских художников (Остроухов, кроме икон, ничего более не приобретал), стал приобретать иконы со строгим разбором. Наряду с произведениями Врубеля я их более всего любил в моем собрании и уделил им особое место, вне галереи картин, в моем рабочем кабинете. Таким образом, эти дивные произведения родного национального творчества, которое вряд ли когда-либо (независимо от содержания) достигло подобного совершенства и которые только могло дать соборное творчество (сосредоточенное в своем техническом умении и в своем культе великих традиций вокруг одной, и столь высокой цели), входили в мою личную жизнь, помогая ей особыми духовными флюидами, а не были только редкими экземплярами собрания.

У богатого купца Викулы Морозова и у П. И. Харитоненко также была подлинная страсть к собиранию древних икон. На этой почве мы все общались друг с другом, спешили посмотреть новые приобре-

тения и через Черногубова и мастеров по расчистке икон (Чирикова, Брагина и др.) были всегда в курсе того, чем пополнилось то или иное собрание.

Сама расчистка икон представляла собой необыкновенное зрелище.

Раз старообрядец в длиннополом сюртуке, узнав о моем увлечении иконами, принес мне большую икону Троицы. У меня уже развилось умение и чутье распознавать сквозь плохую запись хорошие оригиналы, таившиеся иногда под целым рядом наслоений. Подчас, по очень немногим уцелевшим признакам или по стилю композиции, можно было безошибочно догадаться, что здесь кроется чудесное произведение. Икона Троицы казалась XVIII в., с пышными, золочеными сосудами на столе и роскошной одеждой Авраама и Сарры, прислуживающих трем ангелам, безбожно записанным, в безвкусных мантиях с розовыми лицами, но необычайно красивой композиции. Я на свой страх купил икону. Острое чувство риска, что, быть может, внизу почти уже ничего не сохранилось, вызывало всегда в таких случаях напряженное волнение. Я пригласил к себе лучшего мастера Чирикова, столь же умелого техника, сколько просвещенного знатока. Какие это были незабываемые минуты чистой радости, особого волнения перед готовящимся «сюрпризом»: что будет, что окажется, промах или радостное событие!

Чириков полил икону спиртом и зажег. Вспыхнул целый костер на столе, и вся икона покрылась пузырями и трещинами олифы. Ловким движением ножа Чириков стал соскабливать обожженный слой. Стала выявляться другая живопись, интересная XVII в., но

местами стало проглядывать снизу и что-то другое, неясное и заманчивое. Живопись XVII в. была в хорошей сохранности. Оставить, или искать дальше?

— Воля ваша, как решите, это не плохо, но снизу кажется еще много будет интереснее... Вижу уже... посмотрите. — Чириков разгорелся страстью и так и рвался расчищать дальше. Я решил: «Валяйте, будь что будет». Вторая расчистка, более осторожная, без огня, ножом, кусочек за кусочком — целыми часами.

— Хватит дня на три, — сказал торжествуя Чириков, — а ведь это великолепие половины XVI в., а то и раньше... Византия, что Бог даст!

Он перекрестился. Тоненький ножик скоблил бережно и любовно. Показалась необычайная красота. Барочные чаши с прихотливым орнаментом превратились в круглые чашки византийского стиля, усыпанные жемчугами. Жемчужинами и тончайшим орнаментом, хорошо уцелевшим, была украшена одежда Сарры; а ангелы предстали во всем великолепии золотистого «астиса» (золотые линии по одежде, изображающие сияние ризы) и с дивными строгими ликами, цвета тепло-золотистой охры, до того вполне искаженными записью. Дня через три я оказался обладателем дивного образа Псковских писем начала XVI в., приведшего в восторг профессора Кондакова. Где теперь это сокровище?!

«Мода» всегда во всем. Иконы переписывались не из-за порчи их, а согласно вкусу эпохи. Недавно я прочел в очень серьезном труде (надо надеяться, что он будет переведен на русский язык) немецкого профессора Швейнфуртера, изучавшего в последние годы русские церкви и иконы и результаты работы

по расчистке стенописи, произведенные специальной комиссией в соборах, — что в ожидании приезда на Север императрицы Екатерины II спешно был выломан в одном соборе старый иконостас с дивными иконами (часть их, письма Рублева, найдена была в сарае) и заменен золоченым новым с пестрыми иконами итальянского стиля, «для большей роскоши».

С ужасом видя, что в эпоху «барокко» рука вандалов дерзнула исказить даже купол такой мировой драгоценности, как Византийский собор Св. Виталия в Равенне, и в том же фантастическом городе, в Базилике Св. Аполлинария с ее изумительнейшим мозаичным фризом, водрузить безвкуснейший алтарь «барокко», этой «накожной болезни архитектуры», как я ее называю, — я несколько утешился, что подобный вандализм имел место не только в России. Почти по всему миру пронеслось гибельное поветрие модернизирования, столь много исказившее и опошлившее.

Очень увлекался собранием икон и государь Николай II, и он обогатил музей Александра III в Петербурге чудесным собранием. Под влиянием новых веяний, государь заказал талантливому архитектору Покровскому стройку собора в Царском Селе, хорошего и строгого стиля, где иконы и отделка были в стиле древней эпохи.

Профессор Кондаков со своими широкими познаниями стоял во главе этого нового движения и обогатил иконоведение своими большого значения трудами.

Не стану описывать собрание И. С. Остроухова в Москве в Трубниковском переулке, с которым я так

сроднился, будто оно было моим собственным. Каждую икону мы облюбовывали и изучали вместе и радовались ее «воскресению» после расчистки. Видевшие это собрание не забудут его, а не видевшим не опишешь его. Но о самом Остроухове мне хочется вспомнить. Уж очень это была типичная яркая московская фигура, и по-своему значительная.

Человек крутого нрава, крайне властный и переменчивый, быстро вскипавший и отходчивый, невоспитанный и капризный, раздражительный, русский «самодур», на которого «накатывало» то одно, то иное настроение, Остроухов мог быть столь же грубым и неприятным, нетерпимым, резким в суждениях и оценках, сколь внезапно ласковым, добрым, почти сердечным, внимательным, участливым. Он мог дружить с человеком и внезапно от него отвернуться в силу либо ущемленного самолюбия, либо просто непонятного каприза (это в Москве называлось: «Быть в милости у Ильи Семеновича» и «Попасть в опалу»). Он не лишен был и красивого жеста. Раз моя жена залюбовалась у него прелестной группой старинного саксонского фарфора. На другое утро она была ей прислана в подарок. Он знал, что я очень люблю устрицы, но по какому-то совестливому чувству не баловал себя этим лакомством. Вдруг вечерком появляется к нам Остроухов с большой корзинкой в руке: «Отгадайте!» В ней были чудные устрицы, и мы совместно стали:

Затворниц жирных и живых,
Слегка опрыснутых лимоном,
Глотать из раковин морских...

А. С. Пушкин, «Евгений Онегин»

Это было мило, тепло, как-то по-товарищески уютно и трогательно. Наряду с подобными порывами, желанием порадовать и войти в вашу радость, он мог быть крайне скуп, завистлив и мелочен. К нему нужно было приспособиться, понять его, оценить в нем культурные интересы, живые и искренние на некультурном общем фоне. Тогда все отрицательное в нем отходило на задний план; грубость, самодурство прощались, и на первом плане оставалось самое главное, самое важное в Остроухове — страсть к искусству и увлечение им собираемыми музейными по качеству иконами. Это стало его главной страстью, ничего другого не покупалось, разве иногда только какое-нибудь редкое издание или книга, которой пополнялась его хорошая библиотека. Картины его больше не интересовали, хотя ранее он собирал их, да и почти ничего другого для него не существовало, в силу этого словно юношеского, почти маниакального, пламенного увлечения, все поглотившего.

Конечно, он ценил при этом, как человек с огромным самолюбием, и внешнюю сторону: любил доминировать в Москве как авторитетный, тонкий знаток, передовой меценат в области тогда еще новой и потому возбуждавшей общий интерес и любопытство не только у всех русских, но и у иностранцев, посещающих Остроуховский музей, как некую достопримечательность. Он любил покровительственно наставлять, открывать глаза непонимающим, просвещать, любил он и лесть. Черногубов, ловкий, хитрый и подобострастный, умел этой чертой Остроухова, конечно, пользоваться, но, обделывая свои делишки, он являлся и ценнейшим наставником и руководите-

лем Остроухова, будучи хорошо осведомленным, что и где можно найти интересного, подчас первоклассного. Эти два влюбленных в иконопись фанатика друг друга пополняли. Они создали атмосферу культа иконы, храмом которой сделался пристроенный к старому, тесному особняку Остроухова музей, где, как я сказал, бывала вся Москва.

Таков был Остроухов, бывший мелким служащим при торговом доме Боткиных, женившийся на богатой, некрасивой, но симпатичной и добродушнейшей Надежде Петровне Боткиной, на благо .русскому искусству тративший крупное состояние, сам далеко не бездарный художник-пейзажист (хорошая его картина была в Третьяковской галерее), умелый и чуткий, но бросивший личное искусство, будучи одержим благородной, безудержной страстью коллекционера. (Собрание икон Остроухова ныне разбазарено большевиками за границу.)

В связи с темой об иконописи, вспоминается забавный показательный эпизод.

Пресловутый мэтр Матисс прибыл раз в Москву, чтобы, не имея о ней понятия, «расширить свои горизонты художника». Как и все подобные ему знаменитости, иностранные гости-художники, он был встречен с должным почетом юной и даже не юной компанией художников и юной компанией поклонников.

По словам присутствующих на смотре музея икон Остроухова, Матисс буквально обомлел от их красоты, на все лады воспевая величайшие достижения русского искусства. «Горизонты» его так «расширились», что, вернувшись в Париж, он стал, ничтоже сумняшеся, писать под икону. Щукин с радостью в

тот же сезон показывал приобретенную у Матисса картину, конечно, немало распространяясь об «обратном влиянии русского на французское», что было очень, по его словам, «знаменательно». Я должен был сделать немало усилий, чтобы не прыснуть со смеху. Французские мальчики, в ярко красных рубашках цвета мантий архангелов на новгородских иконах, играют в шашки (черное с белым для стиля). Мебель в условной, иконной обратной перспективе. Не всякий вспрыснутый состав может содействовать оздоровлению и омоложению не могущего его ассимилировать организма. Впрочем, в скором времени «расширенные горизонты» поклонника иконописи парижанина сузились, и парижский мэтр снова покатил по своей протоптанной и довольно узкой дорожке.

История художественных сокровищ России являет собой сплошную трагедию. Начиная с татарских погромов, когда погибло почти все русское художественное достояние (лишь в силу географических условий уцелели наши храмы и сокровища на Севере), кончая большевистским игом, грабежом и разбазариванием. Дерево, как таковое, как материал, будь это материал строительный или доска для иконописи, сыграло роковую роль в этой трагедии. Какие бы тяжелые поранения ни несли на себе, будь это от времени или рук человеческих, памятники архитектуры в Европе, камень все же устоял от этих губительных двух факторов разрушения в большей или меньшей степени, но что значит деревянный сруб, облицовка из досок, деревянные орнаменты в России необыкновенной утонченности пред ними, не говоря

об очередных пожарах! Сколько сгнило досок с чудными иконами, сколько из них потрескалось от климата, плохого ухода или впрямь варварского равнодушия, пока у нас не прозрели и не поняли все их историческое и художественное значение; и прозрели почти накануне того дня, когда пробил для России роковой час большевистского засилья и бесцеремонной расправы с национальным достоянием и чуть ли не в первую голову с достоянием церковным с его высочайшей и посредственной, но также дорогой для русского сердца иконной живописью, как и всеми церковными сокровищами.

Во всяком случае, пусть и запоздалые, культ и изучение иконописи и реставрация стен соборов (при мне были уже расчищены в Москве все иконы и стенопись Успенского собора) сыграли важную роль. Самым парадоксальным образом большевики стали продолжателями, и даже весьма рьяными, этого крупного дела. Как ловкие актеры, они этой ролью стали похваляться и умело ее разыгрывали, создав специальную комиссию, учредив реставрационные мастерские, в которых мой бывший учитель и мюнхенский приятель Грабарь проявил недюжинную деятельность. Но это «меценатство» не помешало попутно разбазаривать — и в огромном масштабе! — сокровища России. Поистине можно сказать, что правая рука хорошо знала, что делает левая.

Таков эпилог при мне начавшейся и столь светлой тогда эры. И мне, участнику, и участнику активному, как ценителю икон, в этом русском деле, невыносимо больно думать о совершающемся, столь же больно, как сладко вспоминать о долгих вечерах в уют-

ной столовой Остроухова с кипящим самоваром. Грузная, милая хозяйка разливает бесчисленные стаканы чая. Их выпивают, с сахаром вприкуску, типичные московские иконники, с благоговением и гордостью беседующие о своем «святом» для них (а также выгодном тогда) деле. Остроухов попивает свое красное вино, которого он был большим любителем, и с жаром беседует об иконах. Кругом на стенах картины и этюды Левитана, Поленова, Серова. Так было интересно, хорошо и по-московски уютно!

Некий психологический шок от открывшегося мне впервые иконописного русского искусства был очень силен и, как всякий шок, был мучительным; он вызвал душевное смятение и растерянность в моем художественном сознании и обусловил некий кризис.

В силу инерции, моя живопись, приостановленная во время поглотившего мое внимание «Современного искусства», а также в течение некоторого времени моего водворения в Москву и моей свадьбы, шла по пути, по которому направляли его годы учения в Мюнхене и еще более воспринятые мной влияния Парижа, которые не могли не являться в то время руководящими, столь же для меня, сколько для всего поколения художников. При умелой сортировке, отбор «пшеничного зерна от плевел», все же только Париж, а не Германия и не Россия, с трудом выбивавшаяся тогда из пут передвижничества и удушливого академизма, был (да и есть поныне) центром подлинной живописи. Таковым, конечно, следует почитать все то, что сосредоточено в сфере искусства на задании не духовном, французскому искусству почти

чуждом (за малыми исключениями), а на колористических и связанных с ними технических задачах. Но как раз эти обе задачи, не говоря об огромном апорте духовного элемента, глубоко мной воспринятой иконописи, столь радостной, праздничной и богатой по цвету и тону и столь по-своему совершенной по технике, представились мне разрешенными совсем на иных путях, и, как мне казалось, более высоких, чем те, на которые зазывали все сомнительные соблазны и посулы современного искусства, с его откровениями и проблемами. Я чувствовал, что во мне происходила ломка в оценках и понятиях. Во мне поколебалась вера в значение этой современности, удельного веса современного искусства, со всей его многообразной продукцией, именно в силу многообразия, разнобоя проявляющей неустойчивость, если не впрямь растерянность. Некая большая цельность, твердая убежденность, лежащие в основе иконописи, мне импонировали, наряду с огромной, убеждающей и подкупающей искренностью и чистотой вложенного чувства, не говоря о внешней, чарующей стороне и подлинности найденного высокого стиля, ныне утраченного.

К этому присоединилось еще нечто другое. Я осознал, что истоки этого, ранее нами не оцененного (но высоко ценимого в среде староверческой) церковного искусства являются, независимо от всех его художественных определений и оценок, истоками нашей русской духовной культуры, обезличенной в силу многих известных причин.

Дуализм в русской культуре, как в микрокосме, остро стал испытываться в моем художественном соз-

нании и после контакта с этим подлинно-национальным искусством, переживался очень болезненно. В этой личной драме, в этой сбитости с пути, в моем недоумении сказалась и драма всей русской культуры с ее атавизмами, столь сильно сказавшимися в моем увлечении, в моей радости, в умилении моем от всего, что говорило моему русскому сердцу в русской иконописи, и с ее стремлениями черпать жадно все, что может дать Запад, в частности его завораживающие нашу, всегда живую восприимчивую мысль блестящие достижения в искусстве иного порядка.

От иконописного русского искусства, со всем наследием Греции, Византии и Востока, в нем имеющимся, вели пути в одну сторону (независимо от религиозного содержания, фабулы икон) колористических композиционных декоративных разрешений; от пленэризма, импрессионизма и всего, что живопись Франции дала в смысле виртуозного и по-своему весьма ценного в живописной области, пути шли по направлению диаметрально противоположному.

Резюмируя все мои впечатления от всего мною обозренного в русской живописи, я ставил себе вопрос: «Была ли у нас вообще русская живопись?» подобно тому, как есть типично немецкая (тот же Альбрехт Дюрер), типично французская (Буше, Шарден, большие импрессионисты), даже типично английская (в портретах Гейнсборо, в жанре Хоггарт, а также у некоторых пейзажистов). Все, что отдельные таланты дали в чистой живописи, не говоря об идейно-передвижническом и всему миру общем-стереотипном академизме, можно ли это почитать чисто русским вкладом, не есть ли это подражательное

искусство, нередко технически гораздо менее совершенное, чем во Франции и с, несомненно, менее утонченным вкусом и исполнением. Ведь на самом деле, нельзя же считать «русской» живопись только по признаку сюжетному, только по тому, что изображены какой-нибудь крестный ход, ярмарка, село, тройка, усадьба, балкон на даче с букетом сирени, умиляющий душу интерьер с мебелью красного дерева, старым портретом предка и самоваром на столе. Но на самом деле большое количество дефектов, не говоря об общей незначительности в смысле живописи (Кустодиев, Виноградов, Жуковский для примера), мы всегда готовы были не замечать или прощать из-за родного сердцу сюжета, не будучи требовательными в силу удовлетворения или интереса сентиментального порядка, а не строго художественного и технического. Вся Третьяковская галерея, не говоря об очередных выставках, в этом отношении давала немало материала. Говоря о живописи, как таковой, и подводя некий общий итог, я, конечно, никогда не отрицал и не намерен отрицать наличие русского духа у наших самых выдающихся мастеров, как Суриков, Врубель, Федотов, или мастерства того же Левицкого, Кипренского, Щедрина. Но единичные таланты, даже гениальные, не могут изменить моей точки зрения на качественность в целом, на общий уровень русской живописи.

И вот, в этой самой Третьяковской галерее открылся, в связи с новым интересом к нашим примитивам, зал древних икон высокого качества, подобно тому, как в европейских музеях имеется зал «Примитивов», рассматриваемый обычно как зал «Приготовительно-

го класса», а на самом деле меня радующий больше, независимо от сюжета многих из «старших классов». И тут, воочию, в силу сравнения со всем содержанием смежных зал, мне лишний раз стало ясно, что, исходя из высшего критерия, требуется великий пересмотр, некая радикальная переоценка ценностей, и прежде всего национальных ценностей. Слишком ясен был переход от чего-то подражательного, навеянного и часто весьма несовершенного в этой подражательности, если не впрямь несовершенного, как я сказал, в смысле ремесла, вкуса, понимания цвета, тона, композиции, ритма и стиля (почти всегда отсутствующих), — переход к искусству, не только подлинно русскому (насколько мы органически связаны с Византией и Востоком), но во всех этих смыслах совершенному, и именно по стилю необычайного величия и утонченности. Имела ли русская живопись, повторяю, не говоря о сюжете, — так называемое «светское искусство» свой стиль, особый, России свойственный?

Все это бродило и перерабатывалось во мне в эту пору моей художественной жизни, очень интенсивной в смысле переживаний, и словно парализованной в смысле активной работы, меня не удовлетворявшей. Как выход из этой двойственности, на которую я указал, мне представлялся некий синтез, некая средняя равнодействующая, могущая отвлечь от подражательности с неизбежной ей присущей фальшью (которой не избег Билибин и Стеллецкий, не говоря о других, «под икону» и «под русский стиль» работающих), коробящей в сравнении с вечной убедительностью и высшей правдой, которые были присущи на-

шему древнему искусству, и отвлечь от чрезмерного в то время увлечения моего поколения парижскими влияниями и веяниями, чуждыми русскому духу, с его восточными атавизмами.

Все это, конечно, весьма сложный, глубокий вопрос. Я, конечно, сознаю, что высказанная мной мысль может вызвать немало нареканий, и все же на этих страницах я ее смело высказываю, не боясь ущемить нашего национального самолюбия.

Жизнь дала мне редкую возможность по мере сил и разумения постараться осуществить то, что назревало в моих художественных мечтах. После этой душевной и художественной раздвоенности некий путь в моем сознании словно намечался, и какова была моя радость, когда счастливый случай позволил мне встать на этот путь и идти к намеченной, вернее мне грезившейся, цели. Это был заказ больших фресок-картин для Московско-Казанского вокзала, некоего, в противоположность всем вокзалам, памятника искусства, заказанного талантливому, подлинному художнику-архитектору Щусеву.

Злой рок и на этот раз помешал осуществить мою мечту, прервав работу, бывшую в полном разгаре.

ГЛАВА IX

Внешние события развивались трагично. Революция 1905 г. явилась прямой угрозой для моего имения Екатеринославской губ., доходы с которого обеспечивали мою жизнь. Имение достигло в то время большого процветания; новая система управления очень

увеличила его доходность. Для степного имения, оно было и очень красиво, с его большим вековым дубовым лесом, у живописной реки, являвшимся редкостью в той местности и, конечно, целиком вырубленным во время революции, беспощадно и бессмысленно. Но все же, как ни горько было расстаться с родовым имением, я, преисполненный недобрыми предчувствиями, решился на продажу Хорошего.

Мое решение вызвало тогда возмущение мною, «дезертиром с помещичьего фронта», и у близких, и у дворян-помещиков, считавших, что расстаться с чудным отцовским наследием — это значит нарушить мои сословные обязанности. И все же я остался верен своему бесповоротному решению. После долгих перипетий имение было продано через Крестьянский банк крестьянским обществам, которые, к сожалению, перессорились друг с другом.

Все же мне было очень жаль прекрасной усадьбы. Красивый дом эпохи Александра I, с колоннами и амфиладой просторных высоких комнат, службы и огромных размеров Народный дом, выстроенный отцом для народных празднеств и лекций, с экраном и волшебным фонарем — весь комплекс зданий подходил для казенного учреждения. Решив прирезать к усадьбе довольно значительный участок земли, выделенной из продажной, я отправился в Петербург, чтобы предложить Министерству земледелия мой дар для сельскохозяйственной школы. Министр Ермолов рассыпался в благодарности, был мил и любезен, но через несколько дней я получил от него письмо с просьбой прибавить к моему дару еще земли, которой, по указанию компетентного лица, было более

чем достаточно для пробных полей. Меня это письмо взорвало. Прирезать больше земли было невозможно из-за интересов крестьян моего села, и это при свидании уже было пояснено мною Ермолову. Результатом подобной, глубоко меня возмутившей бестактности явился мой отказ от всего пожертвования и прибавившей ко всей испытанной уже горечи новой горечи в душе.

Сказанное на этих страницах как будто и не имеет прямого отношения к моему рассказу, но я хотел объяснить мое решение раз и навсегда отвернуться от того, что в силу многих причин отвлекало меня, попутно причиняя мне тяжелые ушибы, от того, в чем я видел цель моей жизни, что меня интересовало и что мне было более свойственно. Страница жизни была перевернута, и перевернул я ее без сожаления. Моя жизнь с искусством протекала в такие времена, когда, по выражению Блока, «била крыльями беда...». Потому не только переживания мои, как бывшего помещика, но еще гораздо более трагичные и горькие, не раз омрачали и тормозили мою жизнь с искусством.

Располагая свободным капиталом, я часть его решил использовать для разумного помещения и одновременно осуществить, в иной форме служа искусству, мою мечту.

Тяжелое чувство, которое осталось на душе после вынужденной ликвидации «Современного искусства» в Петербурге, отбило у меня раз навсегда охоту устраивать какое-либо новое художественное предприятие. Слишком много было разочарований, и я решил следовать по иному пути.

Обосновавшись прочно в Москве, горячо любя Москву, я решил построить в ней большой дом и оставить некую художественную память о себе, сделав из этого здания художественную ценность и дав ему после своей смерти особое назначение. Одновременно мне хотелось создать для себя и для жены такую обстановку жизни, которая бы вполне соответствовала моим художественным вкусам и потребностям.

Случай помог мне выбрать такое место, которое как нельзя более соответствовало моему заданию, так как я не мог мыслить художественную постройку без того, чтобы вид из дома не соответствовал его архитектурной красоте.

Зажатые в узких улицах, подчас задавленные смежными строениями, чудесные дворцы в Италии (как в Виченце дворцы Паладио) всегда вызывали во мне щемящее чувство обиды за них, и столь же досадно было, что из больших окон ничего не видно, кроме узких улиц. В этой смежности роскоши и убожества Италии есть, несомненно, некая острота: дворец приходится разыскивать, радостно открывать, неожиданно, среди столь мало ему соответствующего антуража, но в этом и есть что-то грустное, портящее настроение, как всякое несоответствие. В Генуе это оправдывается при большой стесненности фасадов в узкой улице с дворцами огромной роскошью внутренних дворов с лоджиями и колоннадами. Этот принцип «ничего для улицы, все для себя» наблюдается нередко, не только в Италии, но преобладает также в Севилье и на Востоке. В Москве такое разрешение

архитектурной задачи не соответствовало бы ни климату, ни «шири» московской, ни радостному простору горизонтов с Москвой-рекой и Замоскворечьем. Хотелось, чтобы не только радостно смотрелось на будущий дом, но и радостно смотрелось из его окон на даль, на живописную Москву.

Забравшись раз из любопытства и с некоторого рода предчувствием на чердак с маленьким оконцем старого дома Князевой, где я жил, я был поражен мной увиденным через тусклое стеклышко этого чердачного окошечка. Сквозь макушки старых лип сада я увидел застилаемый листвой волшебный вид на Москву-реку и огромные дали, скорее угадываемые, чем видимые с этого места. Но рядом, где сада не было, из соседнего владения, перед которым круто спускался обрыв с березовой рощей к Москве-реке, с некой воображаемой вышки (а дом соседа был низкий, одноэтажный) вид, без сомнения, должен был бы быть поистине чудесным, и должна была бы раскрываться огромной ширины панорама.

Переговоры о приобретении соседнего участка земли, к моей большой радости, увенчались успехом. И, продолжая жить на старом месте, я мог постепенно наблюдать из окон, как на глазах осуществлялась моя мечта — постройка моего дома.

Не забуду волнения моего и особого трудно описуемого чувства, когда из земли, подо мной, смотрящего из окна второго этажа моей квартиры, начали постепенно и быстро расти толстые кирпичные стены на могучих, как корни дуба, основаниях фундамента. Красные кумачовые рубахи каменщиков, дружно

складывающих кирпич к кирпичу, перекликающихся и, как у нас нередко, затягивающих песню, горели весело на ярком солнце. Стены росли и росли, странным, тяжелым, непонятным узором по неуловимому для сознания плану, как причудливый арабеск розового цвета на серой земле, и все это ежедневное нарастание их было увлекательным, захватывающим зрелищем.

Тут чувствовалось то, что заключается в понятии «созидание», более могучее и стихийно величественное, чем композиция на гладкой поверхности картины или рисунка, оперирование с огромными массами, с тремя измерениями, с прочным крепким материалом. Это то, что захватывало в веках воображение, завораживало, преисполняло творческим архитектурным пафосом строителей, «созидателей», столь же фараонов, Соломона, владык Ассирии и Вавилонии, сколько любого творца, а не ремесленника, архитектора, рождающего свое детище.

А что чувствовалось, предвкушалось, угадывалось впереди!

Мне всегда казалось, что Москва, с пестрой раскраской ее домов и церквей, с золотом куполов, зелеными крышами и садами, именно такой город, который должен казаться необычайно живописным с большой высоты, неким сказочным ковром с восточным прихотливым узором. На колокольню Ивана Великого я никогда не поднимался, и скорее угадывал с Воробьевых Гор, что Москва с птичьего полета должна быть зрелищем чудесным. Эта уверенность легла в основу всего плана моего дома, всего замысла, рас-

считанного на большую высоту, притом на высоком месте, на холме, доминирующем над целой частью города.

Я задумал выстроить дом-дворец, типа дворцов екатерининской эпохи, выстроить то, что в нашу эпоху строить, конечно, невозможно для удовлетворения личной прихоти, как безрассудный анахронизм, непозволительная, ни жизни, ни быту не соответствующая роскошь. Я считал возможным это сделать, если подобное художественное здание крупного масштаба будет соответствовать практической, разумной цели доходного дома, то есть одновременно с произведением искусства будет и помещением капитала более надежным (как видно из сказанного ранее), чем земельная собственность. Соединить воедино эти обе цели было задачей весьма интересной, задачей, притом еще осложненной моим желанием не жить в квартире доходного дома под таким-то номером, а иметь свой «особняк» в этом доме. Последнюю задачу я задумал осуществить так, чтобы особняк, совсем отдельный, высился на подножии доходного дома, как пышный цветок, питающийся корнями растения. Именно при таком разрешении особняка на большой высоте, могла быть достигнута моя мечта иметь вид из окон на широкую даль, столь прельстившую меня уже из оконца чердака дома Князевой.

На этом, вполне новом, основании дворцовое здание большого масштаба могло дать широкое поле деятельности и творческое задание, весьма интересные для архитектора.

Особого типа квартиры своим комплексом соот-

ветствовали бы бесчисленным покоям и службам старинных дворцов. Сохраняя дворцовые формы, здание имело бы иное содержание; одновременно доходный дом избегнул бы невыносимого для меня шаблона, обычного вида, навевающего уныние и тоску, делающего и жизнь в нем тоскливой и давящей с ее бездушной казарменной обывательщиной. Подобное задание манило своей новизной, своей современностью, а также трудностью разрешения.

То было счастливой эрой русской архитектуры. Молодые, талантливые, на хороших образцах воспитанные силы, с серьезным архитектурным образованием и весьма серьезным, любовным отношением к своему делу, жаждали применения своих знаний, замыслов, художественных мечтаний. Вкус их был облагорожен благодаря культу классики, итальянских дворцов и вилл, загородных русских дворцов, красивейших памятников архитектуры Петербурга и Москвы, равно как и лучших наших древних соборов и церквей. Первоклассные издания с репродукциями лучших зданий в России и за границей доказывали интерес к архитектуре в эту краткую эпоху некоего Ренессанса в России до ее крушения и со своей стороны развивали хороший вкус наших архитекторов. Молодая их плеяда была проникнута благоговейным преклонением перед нашими великими русскими архитекторами, а также перед итальянскими (часть которых прославила себя в России). Задуман был в широком масштабе талантливым Фоминым план постройки «нового Петербурга», на окраинах столицы, должен-

ствовавший представить собой, притом с большой надеждой на осуществление, целый комплекс улиц, площадей и зданий, объединенных одним строгим, классическим, художественным стилем. Фомин, показывавший мне этот проект, жил этой мечтой и с жаром пояснял мне все его детали.

Строились банки на Невском и на Большой Морской с художественно разработанными благородными фасадами, красивые особняки на островах, стильные помещичьи дома в имениях. Словом, архитектура была в полном расцвете, пока интернационал не наложил на нее свою тяжелую грубую лапу, искажая лик городов и столиц, бесшабашно расправляясь с наследием прошлого.

Фомин, Щуко, Щусев, Покровский, Жолтовский, Таманов... Труднее, казалось, было выбрать портретиста, чем архитектора, и все же выбор архитектора для меня представлял собой сложную задачу и, конечно, весьма ответственную.

Тяжелый классицизм талантливого Фомина для Москвы не годился. Жолтовский, поляк, ненавидящий Россию, хотя ею кормился, пользовался в Москве заслуженной репутацией тонкого знатока итальянской классики, но его фанатический культ Палладио, Браманте и Виньолы меня пугал и не соответствовал моему желанию построить русский дом, гармонирующий с Москвой, а не итальянский палаццо.

Я любил бывать у Жолтовского и часами у него засиживался, беседуя об Италии, его духовной родине. Тонкий, хитрый, изящный, он прельщал меня своей культурой, пусть и односторонней, но углублен-

ной в известном направлении. Рисунки и проекты его были тонки и изысканны. Он знал назубок, уже не говоря о городских зданиях, все самые красивые виллы, не всем известные, любовно изучил все маленькие города Италии. За последнее время он в этом отношении, по «знанию Италии», имеет конкурентом архитектора Белобородова, в России тогда еще малоизвестного, отличного рисовальщика и также поклонника итальянской классики.

Конечно, я не мог не преклоняться, как и Жолтовский, пред гением Палладио, которого хорошо изучил в совместной интересной поездке с Щусевым в Виченцу. Его, находящаяся в запустении и продававшаяся за гроши, знаменитая вилла Ротонда оставила во мне меланхолическое и очаровательное воспоминание. Виченцовские дворцы — воспоминание грандиозное, но что я был прав, не поддавшись на «палладианский соблазн», доказал мне ясно особняк, построенный Жолтовским на Спиридоновке в Москве для богатого промышленника Тарасова. Он не вязался ни с московским духом, ни с московским снегом, ни с милой соседней церковью. Серый, мрачный, холодный и угрюмый, из не подходящего для Москвы материала «под гранит», он казался чужеземным гостем, которому не по себе в чужом городе.

Странно, как художественный и в данном случае несомненный вкус может уживаться с отсутствием чутья, исходящего из духовного мира, а не только из эстетических представлений и познаний. Тут и сказалась опасность подражательности без углубленного творчества. Архитектурное здание, водворенное в

среду того или иного города или в тот или иной пейзаж, не имеет права быть только красивым произведением, соответствующим строгим архитектурным законам и правилам, только декорацией, — оно должно, и в этом заключается великая ответственность и духовное творчество (а не только умение архитектора), быть в соответствии с духом окружения, ибо в каждом городе, как и в каждом пейзаже, есть свой дух. Таковы все лучшие здания городов, без которых ту или иную площадь (Сенатская площадь в Петербурге) трудно себе представить, настолько они гармонически с ним слиты.

Сказанное выше в совершенстве понимали подлинные творцы и гении, столь редкие среди бесчисленных «умелых» архитекторов, кстати все более и более заменяемых ловкими невеждами-подрядчиками, являющимися бедствием современности.

Не подходил для моей задачи и Щусев, очень талантливый, возрождавший и насаждавший стиль древних русских соборов и монастырей, им приятно, находчиво и со вкусом перерабатываемый. Его я приберег для последнего моего задания, о котором речь впереди.

Мой выбор в конце концов, и в добрый час, пал на архитектора Таманова, бывшего учеником Петербургской Академии Художеств, только начинающего быть известным. Но то малое, что он уже успел проектировать и построить, мне внушило доверие, а главное, он сам, что было крайне важно. Этот симпатичный, глубоко порядочный человек (обрусевший армянин) как архитектор меня привлекал своим

культом русской классики. Средства не позволяли ему странствовать за границей, и это оберегло его от соблазна подражания (как это было с Жолтовским) иностранному. Он вдохновлялся классическим итальянским стилем, претворенным русским духом нашими великими мастерами и мастерами Италии, работавшими в России и к ней свое творчество талантливо приспособившими. Насколько Жолтовский был поклонником Палладио, настолько Таманов был влюблен в Камерона, по заказу матушки Екатерины исполнившего дивные по красоте павильоны с колоннадами в Царском Селе, столь слившиеся с русским пейзажем. Фомин любил «мужское начало» в архитектуре, грузные фронтоны и колонны Пестума, тяжелые и монументальные массы и формы; Таманов по своей природе любил «женское начало»: стройные, тонкие колонны и изящную обработку фасада. Москва была всегда для меня образом женственности, Петербург представлял мужское начало. Без всяких еще ярких доказательств возможностей, заложенных в Таманове и оказавшихся очень большими, я как-то почувствовал, что мы поймем друг друга, и действительно, очень хорошо поняли, что всегда является залогом удачи. Понял также мой избранник, что нужно для Москвы, и я уже указал, как это для меня было важно.

Я дал Таманову идею здания, начертил общий план постройки, с въездным двором, окаймленным флигелями, и во всем остальном положился на его вдохновение. Судя по увлечению, с которым он взялся за проект и которое нетрудно отличить, имея дело с

подлинными художниками, от того, что для многих является в заказе самым главным, если не единственно важным, я на вдохновение мог надеяться, и не ошибся.

Надо ли говорить, с каким волнением и жгучим интересом я ждал Тамановского проекта, который превзошел все мои ожидания. Большой вкус, остроумное разрешение задачи, тонкое понимание пропорций, что было особливо важно при громоздкости здания, красиво намеченная разработка фасада со скульптурами, барельефами и колоннадами преисполнили меня радостью. Редко бывает, чтобы сразу художник мог, употребляя русское выражение, так «потрафить» заказчику. Прибавлю в данном случае: и не мало разборчивому, так как столь много виденной и перечувствованной в жизни красоты не могли меня таковым не сделать.

Со второй задачей, не менее сложной, последовавшей по утверждении мною проекта, Таманов справился не менее блестяще, а именно с внутренним планом распределения комнат, что, как я наблюдал, крайне редко у наших архитекторов-художников в силу отсутствия понимания уюта жилья, даже известных требований жизни, столь свойственного англичанам. У Таманова это понимание шло рука об руку с умением справиться с планом фасада. Я уже сказал, как мне ненавистен обывательский тип квартир, потому я поручил Таманову так скомпоновать план комнат, чтобы жильцы чувствовали себя «как дома», у себя в частном особняке. Это они мне, поселившись в доме, и заявляли. Для этой специальной цели нами

были изучены английские, норвежские и шведские интерьеры, отличающиеся уютностью. Климат, снег и мороз развили те потребности и таланты, которым помешало развиться солнце Италии, где во дворцах и частных домах, при всей внешней красоте, уют и «тепло» жилья обычно отсутствуют.

Словом, за некоторыми изменениями, весьма незначительными, и с некоторыми добавками, планы были утверждены, вернее, выражаясь специальными терминами, были осилены все три этапа, имеющие быть пройденными до закладки здания: эскиз проекта, проект и чертеж к исполнению, именуемый планом (строительный план). Перекрестившись, можно было тронуться в путь. Таманов переехал из Петербурга в Москву, и началась совместная работа нашей «тройки»: меня как заказчика и художника, предъявляющего свои требования и постулирующего свой вкус, а также контролирующего хозяйственно-финансовую сторону; ответственного архитектора-художника и не менее ответственного в другой области гражданского инженера-техника. Милый старичок, старательный, честнейший Агеенко, бывалый, всю жизнь вычислявший расчеты железных балок, нагрузки стен и днями и ночами, сквозь очки в черепаховой темной оправе, напрягавший свой усталый, старческий, но опытный и зоркий взор, сосредоточенный на сложных таблицах строительных расчетов и кассовых книг! Как мне памятна его маленькая, тощая, типичная фигура, старомодная и симпатичная, с седенькой острой бородкой. Олицетворение педантизма, аккуратности и полнейшей бездарности, он был

необходимым дополнением к рвущемуся в облака Пегасу, художнику Таманову, такому же «особого рода человеку», для гражданского инженера старичка Агеенко, каким был любой художник, работавший для «Современного искусства», в глазах военного инженера полк. Собина. Вся архитектура равняется обычно по двум расходящимся направлениям. Одно, возглавленное гражданским инженером, без художника-архитектора. Продуктом является великое множество более или менее дельно построенных зданий. Другое возглавляется художником без гражданского инженера (или опытного подрядчика), отсюда нередко фантазии, опасные в техническом смысле и финансовом. Да не сетуют на меня художники за эти слова, но очаровательные их свойства и увлечения мне хорошо известны. Я решил сбалансировать две крайности и, избегая риска, примирить не только «два начала», но и две психологии, что бывало очень нелегко. Как люди «разной породы», носитель художественной идеи и оперирующий только с циркулем и с цифрами нередко косились друг на друга, никогда, впрочем, не доходя до конфликта, имея во мне буфера.

Совместно с Тамановым и всеми, постепенно приглашаемыми из Петербурга художниками я, будучи «душой дела», столь для меня ответственного и бесконечно интересного, само собой разумеется, вникал во все подробности сложной жизни строящегося дома, развивающейся, как жизнь некоего организма, проходя через все биологические стадии, начиная с ношения во чреве, кончая полным расцветом.

Когда растущее здание близилось к «расцвету» и лепились Лансере и другими художниками-помощниками орнаменты фриза, скульптуры фасада, листья аканфа для капители колонн, кронштейны, розетки, стильные орнаменты, когда обсуждалась отделка комнат квартир и сложная отделка моего особняка на шестом этаже, с его наружной колоннадой и прелестными лоджиями, украшенными скульптурами, и велись дружеские беседы за стаканом чая у стола, покрытого рисунками, проектами и чертежами, то, по правде сказать, счетоводная книга и не менее сложные технические расчеты Агеенко казались мне столь же важным, сколь и бесчисленно тоскливым делом, «обратной стороной медали» — на одной орнамент, на другой цифра.

Подобно дирижерству большим симфоническим оркестром, руководство большой сложной стройкой требует внимания к каждой ноте флейты, каждому удару барабана, звуку скрипки и вместе с тем подчинения каждого звука единому полновесному аккорду звуков с его ритмом и динамикой.

Это была одна из интереснейших и самых ярких для меня и незабвенных страниц моей жизни, на обратной стороне которой был уже начертан приговор, в скором времени получивший исполнение. Все созданное тогда любовно и старательно было утрачено, испорчено, обезображено, расхищено и втоптано в грязь, как и вся моя родина. Впрочем, вся жизнь — книга с такими листами, читая которую не знаешь, что прочтешь на обратной стороне и когда оборвется текст, но что читалось тогда, на этой

странице, было увлекательно донельзя, а быть может, все же и не совсем не нужно*.

Пока рядом росли красные громады из кирпичей, перерезанные целым лабиринтом лесов, по дрожащим доскам которых я подымался все выше и выше, пока все шире и шире раскрывался предо мной волшебный вид, жизнь в нашей красивой обжитой квартире, в то время столь безмятежной и насыщенной различными художественными интересами мирных времен, при контакте с родней, друзьями и немногими, но интересными для нас людьми, художниками, актерами и представителями милых старых семей москвичей, — текла в спокойном русле, как, мне казалось, она только и могла течь в старой Москве, в противоположность Петербургу и Парижу. Разве только в уютном, спокойном Мюнхене я испытывал всю прелесть такой благотворной тиши. При, конечно, большой разнице этих городов, было у них много внутреннего сходства. Та же известная доля провинциализма (в мое время), некая невинная скромность в сравнении с Петербургом и Берлином, тихая, уютная безмятежность, какая-то милая улыбка, при большом духовном содержании и художественной интенсивной жизни с ее культом музыки, чудными концертами и первоклассной оперой.

---

* По полученным сведениям, мой дом, получивший после революции целый ряд назначений, был обращен в казарму рабочих. О разгроме моего особняка я прочел подробную статью в газетах. Все было попорчено, выломано и расхищено, и даже не использовано. В первую голову пострадали все статуи в нишах на фасаде и большие львы при въезде, с неким садизмом изломанные на куски в первые же дни революции.

Эти оба города оберегали силы и нервы, оберегали и внимание, столь задерганное в Париже, от чрезмерного количества соблазнительных предметов внимания, отвлекающих от сосредоточенной, вдумчивой личной жизни. Это чувствовали многие серьезные работники и творцы в области искусства и литературы, либо заточавшиеся в одиночестве в тихих кварталах города, в дальних от жизни мастерских, либо покидавшие кипучую столицу, воздав в молодые годы должное веселому Парижу.

Сквозь все превратности судьбы, трагические сотрясения и конфликты — всегда мысль, надежда и молитва устремлялись к «временам мирным», которые только и могли создавать и оберегать высшие ценности духовные, но и в иерархии этих ценностей есть только одна, которая не подлежит закону отмирания, никогда не рискует стать пережитком, сморщиться и постареть подобно тому, как, за исключением произведений редких гениев, отмирают столь много произведений литературы и науки с ее устарелыми достижениями и покоятся на погосте пыльных библиотек, — это ценность искусства во всех его видах. Лишь оно завещало и сохранило в веках (несмотря на гибель многого) среди всего забытого, обесцененного, среди временных условных ценностей, нечто безусловно вечное — красоту былых времен, вечно пребывающую, вечно юную и живую, никогда не мумифицирующуюся, как все иные отжившие условные временные ценности. В противоположность им, ценность красоты находит отклик и понимание в грядущих веках и вечно радует. Исходя из радостно-

го творчества, она к радости обращена и к ней призывает; потому эта ценность и самая живительная и самая целебная, потому в ней заключена и высшая мудрость, как начало наиболее отрешенное от всего, что связано с временными, сомнительными, сбивчивыми и шаткими ценностями, столь часто напрасно таковыми почитающимися; притом мудрость во всем, от мала до велика, при всей разнице понятий и культурного уровня доступная, а не являющаяся привилегией жрецов мысли, обращающихся к определенной элите.

Эта высшая мудрость, подобная религиозно-созерцательной жизни, дающая чистую радость в силу имманентной ценности своей, как некоего абсолюта среди всего спорного, временного и условного, постулирует условия жизни, «климат», обеспечивающие достижение и расцвет этой радости, жизнь тихую и радостную, из которой исходит искусство, эта мудрость обеспечивает более и вернее, чем какая-либо деятельность, какая-либо идеология.

Эта мудрая, сосредоточенная, радостная тишина — как часто сознавал я ее значение в своей мастерской в те счастливые времена и в мастерских художников, живущих самой отрешенной, светлой и тихой жизнью на земле.

Эта отрешенность в культе этой вечной мудрости, содержащей вечную правду, отрешенность от будней, тревог, невзрачных сторон жизни, во имя радости, всех объединяющей, заявляющей вечное право на существование, — не свойственна ли она всегда была не только художникам, но всему человечеству,

не утратившему сознательное или подсознательное влечение к красоте и искусству и инстинкт радости, равно как и потребность украшения жизни.

Не объединяла ли эта мудрая потребность хоровод русских крестьянских девок, пусть в любой убогой деревне, в пестрых сарафанах, лентах и бусах, в тканых, с орнаментом и мережками, рубашках, весело кружащихся или двигающихся плавным ритмом, — не объединяла ли она этот хоровод с танцующими гавот маркизами в Версальском дворце и в свою очередь русскую резную расписную избу с этим дворцом? Не объединяла ли эта мудрость и мудрая радость в некую общую семью и весело пирующих эллинов, и пьющих (умноженное Спасителем) вино в Кане Галилейской, и милых персонажей, уютно благодушных и радостно спокойных, населяющих голландские интерьеры, домовито, подчас роскошно обставленные, уже не говоря о радостных прославляющих жизнь и красоту персонажах в роскошных дворцах Ренессанса.

У нас ли не пребывала эта мудрость, отрешенно от всей невзрачной, бурной, часто столь трагичной жизни с ее культом красоты и потребностью веселия, радости красок, переливчатых парчей, тканей и узорчатых сосудов у царей и бояр, равно как и у поселян среди убогой природы, расписывающих веселой краской свои избы и дуги при убогой телеге? Какая таинственная мудрая потребность заставляет эскимосов украшать пестрой и красивой резьбой свои сани и детские люльки (с удивлением я это отметил в одном иллюстрированном американском журнале)?

Но явились особые люди, этой мудрости и радости противопоставившие свой интеллект и свою разрушительную злобную силу, отвернувшиеся злобно от этих вечных ценностей. Исходя из чувства презрения и протеста, они ничего не понимали и не хотели понять из того, что понимали, ценили, любили, хвалили и копили в веках, что считалось законным, нужным и важным и что ими почиталось незаконным, ненужным и не только неважным, но преступным, требующим быть из жизни изъятым. То, что любят и любили всегда самые утонченные и самые примитивные, они, самые «умные» интеллигенты и человечество наиболее «любящие», «желающие ему счастья», они, счастья сами лишенные, его не понимающие, мечтающие об «устроении» жизни и жизнь уродующие, покусились на высшие ценности, нещадно их разрушая.

Беспокойные, желчные, озлобленные, бурливые, взбаламученные изнутри и мутящие всех кругом себя, эти люди с изуверским фанатизмом покусились заменить эту высшую ценность, красоты жизни и чистой радости тихих «времен мирных», о которых мы молимся в церкви, — ложными ценностями, единственными в их ослеплении почитаемыми достойными достижения; высшую мудрость, создающую эти вечные ценности, заменили жалкой идеологией. Поправ в себе, старались вытравить у своих последователей и своих жертв самоуверенно, безрассудно и преступно потребность красоты жизни и в жизни. Вечный закон они заменили фикцией и утопией, красоту — уродливой формой бытия, радость — злобой и зави-

стью, эстетику — чревом, божественное — земным, аристократизм искусства — мещанской нивелировкой, если не плебейской грубостью. Бездарной, мировой, социалистической артелью, ничего в красоте не понимающей, мажется уродливая картина — проект, план жизни — «художник-варвар кистью сонной картину гения чернит...» (Пушкин). Частично это произведение закончено, и мы можем уже им любоваться в России. На глазах развивается губительнейшая из всех драм жизни — не перестройка и не перелом (таких сдвигов и трагических кризисов было в истории немало, и та же история выправляла и восстановляла многое), а смертоносный процесс, систематически иссушающий и отравляющий источники воды живой, что уже отчасти наблюдается в смысле индифферентизма и огрубения в искусстве, в смысле искалечивания, вульгаризации и искажения форм жизни и потребностей. Но это еще не все. Систематически, с неким злорадством, уничтожается наследие прошлого и то, что еще так недавно творилось с верой и убеждением в значение творимого, как вклада в культуру, в то время когда под эту культуру уже была подложена адская машина. Из всех преступлений, быть может, это самое тяжкое, ибо никакая утрата, даже утрата человеческих жизней, в вечной необходимой смене (не говоря об угрозе перенаселенности с философско-исторической точки зрения, могущей найти объяснение и оправдание), не может быть сравнена с уничтожением ценностей искусства, тем более веками сбереженных и абсолютно незаменимых.

Если всю силу и губительность подобного смерча мне, как одной из бесчисленных жертв его в моей тихой московской жизни, нельзя было предвидеть и постройка дома красноречивое доказательство того, как для меня столь же, как и для всей меня окружающей среды, подобные опасения были далеки, то все же многие явления в русской жизни меня давно беспокоили и огорчали. Беспокоили и огорчали в связи с затронутой мной темой о тиши и красе жизни как о величайшем благе, если правильно оценивается то огромное значение этого блага, на которое я указал выше. Но не так оно у нас расценивалось теми, кто был лишен всего того, чем может обогатить жизнь эта самая «тишь» со всеми возможностями, достижениями и радостями, с нею только мыслимыми и непонятными для «ищущих бури, как будто в буре есть покой...» (Лермонтов). «Скука, хоть бы война какая!..» Не совсем как пустое слово было пущено подобное словечко, крылатое и жуткое.

Тишина у нас отождествлялась со скукой и с «застоем» в эпоху интеллигентского «безвременья», чеховской «тоски» и вечной неудовлетворенности, благодаря опустошенности, некоему сну души, внутренней подточенности и оскудению жизни, лишенной понимания красоты, все более исчезающей из быта, из дома, из комнаты, либо просто ненужной, либо «идейно» ненужной. Сам человеческий облик известной категории людей, идейных и изъеденных интеллигентской идеологией, носил печать этого удушливого, безотрадного «антиэстетизма». Нечесаные волосы, перхоть на потертом воротнике, черные ног-

ти, неряшливая одежда, вместо платья (со словом туалет был сопряжен некий одиум) неопределенного цвета блуза, вместо прически — либо по-студенчески остриженные волосы, либо забранные на затылке неряшливо в чуб — подобного вида публика заполняла фойе театров, где шли «идейные» пьесы, залы с лекциями и определенного типа клубы. Неопределенного состава, но значительный по количеству, этот общественный слой отмежевывался от пренебрегаемого им иного слоя. Высшее купечество и дворянский класс инстинктивно его сторонились, чувствуя отчасти в нем вражеский элемент и, во всяком случае, не соприродный.

Если проявлялся, и будто живой даже, интерес у этих людей к искусству, к посещаемым ими выставкам, то он не сопряжен был с непосредственной эстетической радостью, ими в себе притушенной или забитой, а являлся интересом специфического порядка — идейного, исторического, социального или философского, словом, «интеллигентского интереса» к художественным произведениям, в которых усматривалось или искалось значение, ничего общего с их художественным значением не имеющее. В лучшем случае оценивался, наряду с идейной назидательной фабулой, некий сентиментальный элемент, породивший ходячий термин «настроение». Чем оно было элегичнее (а им ли не было насыщено наше передвижническое искусство), тем более оно находило отклик в созданных для скорби душах, столь созвучных скорбным мотивам, освещениям пейзажей и трогательно-скорбным сюжетам, на которые у нас

был спрос и предложение (серые деревни, грустное небо, задумчиво-грустные обездоленные персонажи), будто у нас в России не было радости красок, блеска и величия.

Если был несомненный интерес к театру и, быть может, наиболее ярко выраженный у этого общества, то, как я сказал, более всего к идейным пьесам или с грустным настроением или трагическими или житейскими проблемами, пусть и не всегда художественно представленными. Повышенные требования удовлетворялись Художественным театром. Надо ли говорить после сказанного, что чеховские пьесы, где грусти, скорби, тоски, неудовлетворенности жизнью и «настроения» было хоть отбавляй, создали некий культ — чеховский. Слезы, вздохи, туманные мечты — можно ли было требовать чего-нибудь более соприродного. Такими же были их быт, обстановка, лишенная всякой эстетики, где жили, страдали и скучали на сцене персонажи, столь близкие и понятные идейным страдальцам в публике. Словно вся чеховская Россия была создана, сжата в удушливой рамке, в угоду этой публике. Можно было бы почти это подумать, если бы подлинный и большой талант мне столь чуждого по духу автора не отражал столь искренно (в мелких рассказах, с подлинным юмором, со «смехом сквозь слезы») то, что было доступно его мировоззрению, вернее его углу зрения, и входило в поле его психологического рассмотрения, поле не столь уже широкое, притом без радости и без цветов.

Неудовлетворенность, под знаком которой жило русское общество, которую отображали театр и ли-

тература (надуманно ходульные в своем трагизме произведения Андреева) и которая становилась неким лейтмотивом жизни и главным элементом русской идеологии, распространила свои зловредные флюиды и на русское дворянство. Родовитое наше дворянство, если далеко не всегда индивидуально, но в силу традиций и атавизмов красоту жизни ценящее и дорожащее красотой быта и обстановки, — частично все более и более подтачивалось, уже начиная с 60-х годов, идеологией, находящейся в конфликте с традиционными понятиями, навыками, со старым бытом, с культом искусства, красоты в жизни, тем более с роскошью, ей нередко присущей. Оно стало подтачиваться червем неудовлетворенности, некрасовскими слезами, недугом социалистической мысли, даже впрямь революционной, ища в «буре» не только не «покой», которым оно пользовалось и который так прекрасно и мудро оно могло использовать, а выход для беспокойной своей психологии и идеологии, жертвуя и покоем и всем, что он мог давать для культурной работы и личной культуры. «Не зная, что творит», оно было движимо (конечно, далеко не все, но в лице уже многих представителей политических дилетантов и «высоко настроенных» мечтателей) — инстинктом разрушения, саморазрушения и самоубийства.

Можно было бы не приводить примеров. Тип людей, о которых шла речь, нам, всем русским, хорошо известен и известно, до чего они довели и что они наделали, будучи либо вдохновителями, либо пособниками, либо прямыми участниками в преступлениях и

вандализмах, у нас совершенных. Все, что безвозвратно разрушено, погибло — дело их рук или их влияния; быть может, в виде оправдания многих из них, они не учли силы инерции этого разрушительного нашествия наших вандалов.

Когда мне, в связи с самыми разными обстоятельствами, приходилось входить в контакт с ними, много ранее трагических событий, я всегда чувствовал, что попал во «вражеский стан». Впрочем, оговариваюсь, к ним «вражды» я, собственно говоря, и не испытывал, скорее острое чувство жалости от их ущербности, жалкой опустошенности и темноты. Скорее с их стороны я чувствовал враждебные флюиды, если не впрямь презрение, подчас и беспомощное желание меня, изувера, «отрицательный элемент», привести к их вере. Как трогательно комично было, например, такое обращение: «Поверьте, хорошо быть атеистом, у нас другая вера, в спасение человечества!» Или: «Сбросьте с себя все это, весь этот хлам...» (указание на обстановку моей жизни и жизни родителей и моей среды). Таких показательных, случайно брошенных слов бывало не мало. Насколько это было жутко, я не давал себе отчета, но как уже сказал, это производило мрачное впечатление.

Бывали среди них ведь и очень милые люди. Не могу не привести одного очень типичного случая и для темы показательного.

По получении аттестата зрелости в Поливановской гимназии, я, первокурсник Московского университета, веселый и радостный, приехал в нашу подмосковную. Мне кажется иногда, что в жизни нет

больше радости, как та, которую испытывал тогда, в эти счастливые годы, когда после мучительной работы перед экзаменами, беспокойства, волнений и бессонных ночей, со страхом перед «двойкой» и надеждой на «пятерку», когда, вдрут скинув, после победы, бремя с плеч, — вы вырывались на свободу в деревню — «вас земля не носила»!

Был конец мая, весь парк, изумрудно-зеленый, дрожал от пения птиц, все цвело, благоухало, радовалось кругом солнцу и весне. Я гулял в парке с репетитором моих племянников, взятым на лето, типичным бледнолицым интеллигентом, но принадлежащим к милым людям. Мы остановились у пруда, где в кусте сирени, в полном цвету, заливался соловей. «Послушайте, — воскликнул я, — какая прелесть, какая красота, рай земной!» Он укоризненно, с недоумением посмотрел на меня и заметил, называя меня по имени и отчеству (конечно, всегда избегая титула): «Неужели вы в состоянии наслаждаться всем этим и этими соловьями, когда кругом нас, на свете столько несчастных людей!» Помню, тогда же я очень увлекался произведениями Оскара Уайльда и прочел его целиком. Поделившись с тем же лицом моими впечатлениями, мне пришлось выслушать следующее: «Чем увлекаться этой гнилой эстетикой английского дегенерата, вы бы лучше почитали бы нашего Глеба Успенского. Это куда для вас полезнее». От приведенных слов до действий, у нас имевших место, не так далеко.

Живя подолгу за границей, я с печальным чувством для нас и с радостным за немцев, французов

(тогда) и итальянцев отметил, что эта «порода людей» — наша русская специальность, что у них, по крайней мере насколько я мог заметить, общаясь с людьми разного социального уровня, таких людей нет. Есть очень неприглядный тип мелкого обывателя, буржуа, есть тип скромного служащего, занятого своей наукой, а не мировыми вопросами социального переустройства, студента, молодого ученого, — они все там вне этих вопросов. У нас же в школах это не так. Но все они, от обывателя до мелкого врача и адвоката, гордящегося своими картинами, с более или менее хорошим или плохим вкусом на заработанные деньги приобретенными, своей обстановочкой, все они по-своему тянутся к верхам, желая так или иначе приобщиться к благам культуры, как они ее понимают, каждый по-своему: обставить прилично и «со вкусом» (часто весьма сомнительным, но безвкусица не есть ли все же проявление потребности к плохоусвоенной красоте) свой дом, если не дом, то комнату. Но какая потребность красоты в жизни могла рождаться в душе таких, на которых я указал на этих страницах?

Но гораздо более глубокое чувство, уже не печальное, а впрямь трагическое, я испытывал от ясного сознания, что если эта порода русских людей не похожа на представителей аналогичного состава людского (по социальному положению) за границей, то еще менее она имеет что-либо общего с нашим русским народом, из которого многие из них все же происходят, имея деда, а то и отца крестьянина.

Прежде всего, они его — этот народ — не знали,

как это ни парадоксально. Знали его мы — помещики и знали хорошо, постоянно имея с ним дело, и знали его качества и недостатки, подлинные и притворные нужды, его светлый и темный лик. Но эти «крестоносцы, освободители и спасители народа», о нем думающие, о нем пекущиеся и за него страдающие, в лихорадочном воображении, в закуренной комнате или на шумном митинге, — они создали себе искусственное представление о русском народе, ими взбаламученном, совращенном, не спасенном, а одураченном.

Не вдаваясь в политику и держась рамок моей основной темы, включая в нее все то, что касается моего художественного мировоззрения, мыслей и переживаний к искусству относящихся, я отмечаю ту огромную разницу, бросающуюся в глаза, между «народниками» и «народом». Народники, наши «мозговики», абсолютно не талантливые, если под талантом подразумевать свойство сверхсознательно, или подсознательно, чувствовать правду и значение того или другого явления — угадывать это значение «нутром». Наш народ (крестьяне) безусловно по существу своему талантлив, пожалуй, наиболее талантливый из всех, что при отсутствии культуры и наследственной культуры (столь ясно выявляющейся в Италии, где простой народ так ценит красоту искусства) особенно поражает. Потому он носит в себе некую высшую мудрость, подсознательную, некую высшую правду, которая уживается с большой подчас нелепостью, объяснимой его серостью и примитивностью; но даже у «юродивых» не совместима ли иногда она с некой

высшей мудростью? Эта мудрость, в единении со смирением и с неким восточным фатализмом, заставляла его любить свою тихую жизнь, увеличивать и удовлетворять потребности, и, что замечательно, сразу потребности эстетические. Богатый мужик ладно и складно построит богатую избу или, удовлетворяясь немногим, менее богатый покрасит свою, весело распишет ставни, окружит окно резьбой, поставит узорчатый забор, украсит орнаментом навес крыши, купит «веселую» сбрую и расписную дугу для своей лошадки и «веселый» платок с богатым узором для своей бабы.

Как можно, описывая под знаком вечной грусти Россию — и далась же она, эта грусть, нашим поэтам и художникам! — не замечать, что именно деревенский мужик и баба, словно назло климату и грязи русской, так любят красный веселый кумач, узорчатый, веселый, цветистый ситец, и любят веселие, а совсем не уныние. Если есть и грустная песня, то сколько и веселых, залихватских, да и чего стоит один русский трепак под гармошку! Как не замечать всего этого, да и настоящий «туалет» к празднику в церкви, а не скучная интеллигентская блуза, с маслом аккуратно сплетенные косы и им же смазанные волосы мужика, к празднику, а не грязная, всклокоченная шевелюра, — да как зеркало блестящие сапоги. Я уже не говорю о золотом шитых кичках, прихотливых узорчатых нарядах с бусами и раковинками мордвы в Тамбовской губернии, поражающих своеобразной «роскошью» и изысканностью. Что все это, как не мудрая потребность радости в жизни и красо-

ты, потребность «прикраситься», да еще при условиях жизни, не столь уже для радости подходящих. Может быть, потому так и мудра эта радость и эта потребность.

Но еще в гораздо более важном, чем то, что здесь и отчасти уже выше было сказано, выражались мудрость, талантливость и понимание значения «красы» у русского народа. Ни в чем ярче не могла проявиться для народа глубокая истина, которую ни доктрина, ни теория, ни принципы, а художественное талантливое чутье раскрывало для него, та ясная несомненная, бесспорная правда, оспариваемая теоретиками и отрицаемая идейными фанатиками. Народ талантливым нутром своим чувствовал все значение и величие символики, нужной для него, для его религиозного сознания и, подчеркиваю, для его эстетического чувства, символики, в которую облечена была для него власть царя, помазанника Божьего, являвшегося пред ним во всем блеске и красоте, почти неземной в его представлении, на пути следования из дворца в чудесный собор, красу Москвы, под «красный» звон кремлевских колоколов. Символ власти, что является художественным понятием и абстракцией, до значения которого не могла дотянуться убогая аналитическая мысль людей рассудка, символ, дававший пред взором и в сознании народа претворенный, сублимированный образ хозяина страны, царя, — подсознательно для него доминировал над его реальным образом; потому, в силу художественного и мистического чувства (для народа русского являвшихся неразделимыми), народ с мудрой снисходительностью и всепрощением

добрее всегда относился к личным дефектам и отрицательным сторонам и действиям того, кого он привык мыслить, чувствовать и созерцать в этом сублимированном образе, для него дорогом и ценном.

На этой народной мудрости держалась в веках Россия и, сколь часто перебаливая, преодолевала смертельные опасности, пока лишенные этой мудрости безумцы, лишенные понятия о значении всего только что сказанного, для которых религия, символика, мистика, красота, искусство, блеск и роскошь не только мертвые слова, но опиум, — не потушили в своем одиуме все светочи и не ввергли все в беспросветный мрак, неслыханное горе, оскудение и уродство.

«Красота спасет мир». Мы видим, как уродование его в силу злобы и тупоумия, в силу смертоносной бездарности, — его губит. Нам только остается верить в эту пророческую истину великого провидца Достоевского.

Для психолога было бы интересно и ценно составить таблицу по всем научным правилам (возраст, бывшая профессия, бывшее положение, теперешнее, моральный уровень, настроение духа и т. д.) на основании анкеты, как те или другие жертвы русской трагедии относятся к изменившемуся своему положению. Получился бы драгоценный и любопытный материал. Кто отнесся стойко, кто сдал, как и кто на новых основаниях строит жизнь, кто пошел в священники, даже в монахи, и почему, кто запил с горя. Художники в особом положении. Они могут сказать: «omnia mea mecum porto»[1], но все же это не совсем

---

[1] «Все мое ношу с собой» *(лат.)*.

так, конечно, талант, палитра и резец портативны, но много возможностей и надежд осталось за рубежом. Для кого и для чего — для денег — это одно и ясно, но только ли для этого работали в России, где свой художник у себя был одно, а пришелец, домогающийся с трудом заказов на чужбине, — совсем другое. Для меня новостью было то, что именно материальный вопрос, ранее не существовавший, возник в связи с работой. Воображаемый психолог меня бы запросил, рад ли я и удовлетворяет ли меня, что благодаря счастливой судьбе я с искусством более или менее удачно «выскочил», как говорится, в эмиграции. Я бы ему ответил: «Работа на заказ неизвестному лицу, в неизвестное место увозящему портрет неизвестного ему художника, — это абсолютно не удовлетворяет, скучно и безотрадно — необходимость, это другой вопрос». — «Но что вас радует?» — «Работа, бесполезная для себя, бессмысленная, но для меня именно она имеет смысл». — «Ну, а какой смысл по-вашему, вернее, какое значение имеет для вас теперь тот факт, что вы все утратили, все вами сделанное, все вами собранное и любимое, вся красота бывшей жизни — не было ли это все «суета сует» из Экклезиаста?» — мог бы поставить вопрос весьма неделикатный, но очень интересный тот же воображаемый психолог. Я, не удивляясь ни капли подобной неделикатности, ибо я считал бы, что он поставил умный вопрос и столь важный для меня (как показывают предыдущие страницы), сказал бы ему: «Я ни одной минуты не жалею, что все это сделал. Не говорит ли Бертранд Руссель в своей

«Молитве свободного человека»: «Только остается одно утешение, лелеять в себе, пока не грянул роковой удар, высокие стремления, которые облагородили наши жалкие дни существования». Не показателен ли также факт, что творящего искусство радует, в конце концов, только сам процесс творчества. Когда процесс завершен, к самому произведению является охлаждение и впрямь нередко равнодушие.

«Я жалею только задним числом, — продолжал бы я мой ответ, — что тогда многого не удалось доделать перед гибелью всего и несмотря на гибель всего, ибо, повторяю, ненужное, как показали события, для меня нужно было, да и теперь нужно, а случайный заказ, меня не интересующий, нужен, а мне не нужен, он является внешней, а не внутренней необходимостью. И красоту бывшей жизни я ценю не потому, как говорится по-обывательски: «Есть, что вспомнить», а потому, что я, не удивляйтесь, исполнил некий свой долг перед искусством и предо мной самим, не меньше, как если бы я служил политической партии, долг, как и все мной созданное в России и так или иначе искусству и культу красоты (одним нужной как воздух, другим ненужной) послужившее, хотя и ставшее ныне только призраком прошлого. Где «суета сует» и где смысл жизни, — это вопрос сложный, и я не хочу вас утомлять разбором столь сложной темы, одно скажу: любить, производить красоту, а также радость, с этим связанную, я считаю мудростью, и не меньшей, если не большей, чем работу мысли философа». — «Почему больше?» — «Потому что убедительность красоты вечна,

это непреходящая ценность, несмотря на утраты и разрушения, а убедительность философской системы временна, но то и другое является необходимостью, повторяю, независимо от судьбы книги, рукописи, картины или здания, необходимостью высшей категории. Потому они являются самоцелью». — «Ну а теперь, — поставил бы мне в своей анкете последний вопрос мой психолог, — неужели и теперь вам еще решительно не все равно, как будет выглядеть ваша случайная комната в чужом доме, после вашего дворца и галереи?» — «Денег у меня нет, чтобы купить Врубеля или Серова, или старинную китайскую вазу, но я повешу две-три фотографии с любимых картин и куплю несколько цветов для вазы, все же это не бочка Диогена, в ней уж очень гадко было жить».

Не имея возможности вглубь и вширь, конечно, развивать тему во время такой анкеты, я бы в заключение еще добавил от себя на тему по вопросу Пилата: «Что есть истина?» Я спрашиваю, в чем вообще есть смысл и значение всего, что мы любим, чем дорожим, что созидаем, над чем мучаемся и стараемся. Согласитесь, ведь то, что произошло в России, есть некая репетиция того, что произойдет вообще со всем, а не с одной страной, весь вопрос во времени, которое тоже весьма относительное понятие, и автору Экклезиаста это было ясно. И вот я скажу вам на прощание, раз вас моя психология интересует, как регистрируемый материал, что потому мне дорого искусство, было дорого и таким и теперь остается, что, живя с ним и в нем, я привык пребывать на том плане бытия и переживаний, с

которого «суета сует» Экклезиаста очень ясно видна и для которого она недоступна, ибо это есть область, в которой уже некое райское преображение или отображение всех реальностей, претворенность земного плана. Согласитесь, отрыв от такого плана в будущий и окончательный куда менее страшен и болезненен, чем от плана реальностей, с которым многим так тяжело расставаться. В этом «пребывании», так сказать, на промежуточном плане, с неким дальним взором на все реальное (от него-то и всегда отходит художник и в работе, и в оценках), есть тоже репетиция, не конца, а того, что за концом. В этом «пребывании» вся сила, в нем и есть «смысл» и «значение», насколько любая картина, любое сооружаемое здание, любая художественная вещь или обстановка имеют их весьма мало. Потому и значение их гибели для нас, художников, — а это, видимо, и интересует анкету в данном случае, — куда менее важно, чем для пребывающих со своим достоянием в другом плане жития и сознания.

ГЛАВА X

После того, что я окончательно прикрепился к Москве, я вскоре был избран членом Совета городской Третьяковской галереи, членом общества друзей Румянцевского музея и членом финансового совета Школы живописи и ваяния.

Из членов совета этой школы я вскоре ушел, так как не видел возможности быть полезным и приоб-

щиться к самой жизни этого учреждения, на что я первоначально надеялся. Притом я почувствовал, что в этой сфере много враждебных течений и много для меня неясного и неинтересного. Но одна инициатива директора Училища кн. Львова (брата будущего министра Временного правительства) мне была весьма близка к сердцу. Он задумал учредить особый фонд для финансирования художественно-просветительных поездок учеников школы во время каникул, для изучения древних памятников искусства в России. Я был рад содействовать своей лептой этому живому и полезному делу, которое, благодаря частным пожертвованиям, хорошо велось.

Задания кн. Дмитрия Голицына, заменившего на посту директора Румянцевского музея М. Веневитинова, были интересны, как мне казалось: князь производил на меня самое хорошее впечатление. В нем была любовь к делу, живой интерес к нему, энергия и большое стремление оживить художественный отдел музея, в то время как Веневитинов — ученый, начитанный и к тому же поэт — сосредоточил свой интерес более на научном значении музея, как ценнейшего книгохранилища. Состоялось многолюдное учредительное собрание, на котором после Голицына я выступил с речью, развивая идею общества и стараясь поднять к нему общественный интерес. Мы совещались с князем, увлеклись его мыслью; высказывались надежды, составлялись проекты, но, в силу неблагоприятных внешних событий, дело развиться не смогло и в скором времени заглохло, как и очень многое другое.

Зато деятельность в качестве члена совета Третьяковской галереи дала мне, хотя также временное, но большое удовлетворение. Дело меня заинтересовало и было близко моему сердцу по двум причинам. Павел Михайлович Третьяков, основатель этой ценнейшей русской галереи, единственной национальной галереи до учреждения чудесного Музея Александра III в Петербурге, если не считать небольшого собрания Румянцевского музея, был большим личным другом моего отца, равно как его брат Сергей Михайлович. Помнится, как я того и другого заставал в кабинете отца: полного, рыжеватого, с живыми манерами и походкой, очень привлекательного Сергея Михайловича и тощего, бледнолицего, меланхолика Павла Михайловича, с черной бородой, в длиннополом сюртуке. В его внешнем облике было что-то не то от угодника, не то от Достоевского. Я был еще мальчиком, и меня пугал его строгий печальный вид, но отец говорил мне, что он чудный человек и делает для русского искусства большое дело. Этому делу, много лет спустя, мне и пришлось послужить.

Галерея картин была детищем и целью жизни П. Третьякова; собирание произведений русских художников он считал своей миссией, он навещал мастерские, облюбовывал произведения, достойные галереи. Об его вкусе и чутье было, конечно, много различных мнений и оценок во всегда пристрастном и заинтересованном мире художников, но, как бы то ни было, ему удалось создать замечательный, бессмертный, исторический памятник русского искусства. По смерти его брата собрание картин последнего также влилось в общее собрание.

Мне, как сыну моего отца, было приятно сознание, что я по мере сил мог содействовать дальнейшему расширению дела, начатого его другом. Но помимо этого, сама работа была весьма интересна и увлекательна, так как я мог проявить в ней личную инициативу, личный вкус, находить, выбирать и предлагать Совету то, что я находил ценным, показательным и достойным приобретения для галереи. Строгий выбор пополняющих постепенно наследие Третьякова на средства, ассигнуемые городом, произведений живописи и скульптуры русских художников и был главной ответственной задачей совета, наряду с разными административными обязанностями. Надо ли говорить, что ревность, самолюбие и интриги, увы, присущие всегда художественному миру, делали подобный выбор нередко довольно тяжелым, сопряженным с личными трениями, обидами, вплоть до порчи отношений, но, конечно, по крайней мере мне лично не приходилось с этим считаться. Это создало и друзей и врагов, не только среди художников, но и среди членов Совета, из которых некоторые, менее понимающие в искусстве, имея своих протеже, старались иногда проводить то, с чем мне трудно было согласиться.

Работая в Совете Третьяковской галереи, я мог воочию убедиться в значении «парламентского режима», кончившегося, как я укажу, «диктатурой». Я был членом «парламента», состоявшего, насколько помню, из пяти или шести членов, кроме «премьера» (председателя) И. С. Остроухова, имевшего в «парламенте» своих друзей, обычно при голосовании всецело с

ним солидарных. Надо было умело подойти к нашему властному и капризному премьеру — с дипломатией, тактом, подчас некоторой хитростью, предварительно «обработать» его друзей, чтобы иметь шансы провести ту или иную «спорную» для них, а для меня «бесспорно» интересную и нужную вещь. К счастью, Грабарь (член Совета) был всегда солидарен со мной, и эта взаимная поддержка была шансом удачи на собраниях, нередко бурных, на которых всегда можно было ожидать «закидки» капризного Остроухова. При его огромном самолюбии «психологическим моментом» было нахождение вещи на выставке или в мастерской — первая инициатива. Как «правило», предполагалось в означенный день и час всем членам Совета объединяться до вернисажа на выставке, на которой в день открытия уже висели на картинах знаменитые ярлыки: «Приобретено для Третьяковской галереи». Но в исполнении «правил», столь же как в аккуратности, русские люди, увы, не сильны, что является роковым нашим дефектом. И тут выходило «по-русски». Появлялся часто один Остроухов, притом запаздывающий на условленное со мной свидание, и горе картине, если она отмечалась мной для покупки до того, что он уронит на нее свой благосклонный взгляд.

«Посмотрите, Илья Семенович, что я нашел, вот случай, какая вещь!» Я подвел Остроухова к чудеснейшему, большому рисунку, тончайшему по разработке и по мастерству, не уступающему Мантенья, Богородице с Младенцем, по которому был исполнен иконостасный образ тем же Врубелем для Кирилловской

ской церкви в Киеве и которым этот мастер себя прославил. Как могла очутиться на выставке и продаваться так недорого столь редкая и чудесная вещь, мне было непонятно. Что-то недоброе блеснуло в сереньких глазках Остроухова: «Ну что же, рисунок, мы за рисунками гоняться не должны — картина, это другое дело». Приговор был вынесен, я это почувствовал. Рисунок был найден мной, а не им и притом — «навязан». Грабаря не было на заседании, и Остроухов провалил это сокровище, немедленно мною приобретенное; но все же он впоследствии сконфуженно на него поглядывал в моем собрании, — говорили, что его кто-то пристыдил, что он упустил такую редкую оказию. Таких фактов было не мало.

До известной степени, как понимающий живопись, я пользовался особыми полномочиями, которыми я воспользовался на свой страх и риск, выбрав в Петербурге очень для нас ценные и на сей раз подлинно русские по духу картины Рябушкина, недооцененного у нас художника, несравнимого с нашими «националистами». Я их нашел на посмертной его выставке, что усугубляло их ценность, как наследие умершего. Более того, в ту же поездку мне удалось найти для галереи у частного лица превосходные акварели тушью Врубеля для иллюстрированного издания «Демона» Лермонтова: «Танец Тамары» и «Голова Тамары в гробу».

В данном случае мои переживания, как члена Совета и коллекционера для своего собрания, были сложны и даже не лишены трагичности. «О долж-

ность, о любовь...» — вспомнились слова старинного нашего писателя Капниста времен Екатерины. Я просто был влюблен в эти рисунки Врубеля. Несколько дней до заседания я держал их у себя и тяжко переживал разлуку, особенно восхищаясь головой Тамары, бесподобной по поэзии. И что же... Только и мечтая оставить за собой все привезенное, исполняя долг службы, предоставив это на суд Совета, я неохотно приволок эти сокровища на заседание. Самолюбие? Ревность? Непонимание? Не будь горячей поддержки со стороны Грабаря, был бы обидный для галереи и радостный для меня провал. Помню, я тут первый раз по-настоящему рассердился и даже вспылил: «Или вы мне поручаете находить вещи и верите, или это саботаж, по неизвестной причине, и непонимание того, что ценно и нужно». Что-то в этом роде я выпалил на заседании. В конце концов все было куплено.

Помню, как такие инциденты портили мне настроение, столь радостное, когда я начал свою деятельность. Но ему суждено было еще более испортиться.

Из-за каких-то личных обид и для меня непонятных недоразумений, Остроухов покинул службу в Совете галереи. Его приближенные, члены Совета, из солидарности ушли одновременно. Я же не счел необходимым последовать их примеру и остался на посту, считая, что могу быть там полезным. Этого властный Илья Семенович мне простить не мог, и наши отношения совсем испортились. Мне это было грустно, но жертвовать работой, казавшейся мне важ-

ной, из-за личных обид Остроухова и ему в угоду, мне казалось, не следовало. Работа с Грабарем, унаследовавшим, видимо не без радости, «премьерство» предшественника, пошла в Совете легче и живее, до тех пор, пока в нем снова, как и во времена «Современного искусства» не проснулся ницшеанский «сверхчеловек», которому все дозволено. «Парламент», для которого мы недоросли, внезапно и неожиданно обратился в «диктатуру». Ничего не подозревая, не получая более никаких повесток, как обычно, на заседания, я из деревни раз поехал в галерею узнать, что там делается. Каково было мое изумление, когда я увидал, что Грабарь, устраняя все преграды, могущие воспрепятствовать его воле, не только стал лично, по своему усмотрению, покупать кое-какие картины, но, ничтоже сумняшеся, занялся полным переустройством всей галереи и новым размещением картин по залам.

Собрание Третьякова имело характер интимного личного собрания, по характеру пусть и не соответствующего всем правилам музееведения, но хранившего некий дух собственника, умершего владельца, что было по-своему ценно. Что-то задушевное и «третьяковское» исчезло в угоду новым музейным требованиям, на которых настаивал Грабарь. Так или иначе, подобное важное решение ввиду пиетета к жертвователю, да и само по себе, как таковое, требовало, по моему мнению, не только санкций Совета, но, в противоположность самочинному решению и произволу, некой формальной санкции хозяина галереи — Городского управления. Мне сразу

пришла мысль, что Грабарь, орудуя столь бесцеремонно, опирается на какие-то протекции — и не ошибся. Во всяком случае, значение Совета было сведено к нулю и de facto он был заменен диктатурой. Покупка же картин без санкций Совета мне казалась недопустимой. Это переполнило чашу, и я написал заявление Городскому голове М. Челнокову с мотивированным отказом работать в Совете, на самом деле уже не существующем, и с моим бесповоротным решением выйти из его состава, как это ни было для меня прискорбным.

Инцидент вызвал бурю в Городской думе, которой я, конечно, не приписываю значению моей роли в Совете, но которая ярко отразила политический фон, давший событиям в галерее совсем иное значение, чем его имели вопросы, связанные с искусством и музеем. Начались разбирательство, шумиха в газетах, ряд невыносимых для меня интервью их представителей, заседания в галерее специальной комиссии для рассмотрения инцидента из представителей Городской думы; словом, воткнули палку в муравейник!

Инцидент в Третьяковской галерее явился предлогом для схватки двух политических партий (личные счеты наряду с этим имели немалое значение) — партии правой, с бывшим городским головой Н. И. Гучковым и его приверженцами, державшими всецело мою сторону, и левой, с М. В. Челноковым и его сторонниками, среди которых левый Астров проявил большую деятельность в комиссии по разбору дела. Левые поддерживали инициативу «энергичного новатора» Грабаря. На пленарном заседании думы

он был после шумных прений оправдан, и его действия санкционированы.

Это, конечно, меня удивило, но никакой горечи я не испытывал, да никакой «истории» я вообще раздувать не хотел, я хотел только пояснить свой отказ от службы, ставшей для меня неприемлемой, не желая, чтобы он был сочтен за какой-нибудь каприз или равнодушие к делу. Раздута была история бывшим уже тогда бурным политическим ветром, ворвавшимся в двери мирного хранилища искусства.

Что же, в конце концов, получилось? Отцы города учредили коллегию, долженствовавшую заняться серьезным и важным делом, делом, ответственным пред нашим искусством и пред тем же городским правлением, и они же нанесли смертельный удар этому общественному органу, потворствуя самочинно присвоенной единоличной власти бывшего члена этой коллегии.

Как в микрокосме, в тихом замкнутом мире национальной галереи отразилось все то, чем болела наша общественность. Все это было для меня весьма печально.

Но мои тревожные мысли этим не ограничились. В этом самом микрокосме сказалось и нечто другое, над чем в современной политической и социальной жизни приходится призадуматься. Исходя из: «Кто палку взял, тот капрал» — дерзновенный Грабарь имел в виду доказать перед совершившимся фактом, что «победителей не судят». Единоличная власть, будучи представленной лицом умелым, в чем Грабарю отказать нельзя, создала действительно из Третьяков-

ской галереи музей картин, соответствующий новым и повышенным требованиям, в смысле развески картин и классификации. Собрание Третьякова стало музеем европейского типа. Все это могло быть достигнуто иными путями, но путь, избранный Грабарем, конечно, не выдерживал критики в смысле общественной деятельности.

С таким же дерзновением покусилась на национальный музей неумелая, на сей раз, и грубая варварская рука. Все перетасовав, выкинув или отодвинув на задний план все «пережитки искусства», большевики, профанируя наследие Третьякова, водворили в залы музея чудовищную пародию на искусство, произведения художников, исполняющих идейные заказы новой власти.

— Знаете, Серов мне сказал, что он очень хотел бы написать портрет вашей жены. Тут есть что сделать, по его словам, с фигурой и лицом. «Ведь портреты, — говорит он, — часто пишешь, скрепя сердце, знаете, эти портрет-портреточи из-за рубля, а тут другое дело».

Так сказал мне раз Остроухов. Меткое словечко Серова (а он был на них мастер) «портрет-портреточи» меня очень рассмешило. Над переданным мне Остроуховым предложением его я призадумался.

В силу трудно объяснимого чувства, я не решался сделать настоящий портрет моей жены; пробовал, и все, мне казалось, неудачно, выходило не то, чего хотелось. Мне кажется ошибочным предположение, что близкого вам человека, которого любишь, ви-

дишь каждый день, написать похоже легче, чем чужому; по-моему, наоборот: все кажется не так, не то, что надо, слишком все близко сердцу и глазам, теряется свежесть впечатлений, некоторая нужная объективность в оценке модели. Все же один портрет, погибший в моей мастерской в деревне, мне нравился. Длинный холст, лежащая фигура жены в трудном ракурсе на садовой кушетке, одна рука на груди, другая закинутая назад за голову в то время с золотыми волосами. Фон сада. Помню, я мучился тогда с техникой лесировок, ныне утраченной (прозрачный слой краски поверх живописи), и портил этот портрет, удавшийся по сходству. Снова и снова вспоминалось то золотое время, когда ремеслу учились в ранние годы у опытных великих мастеров, работая в их присутствии в мастерских.

Соблазну иметь большой портрет жены, написанный Серовым, при все же мало удовлетворявшей меня его живописи, я внезапно поддался после слов Остроухова, хотя ранее, думая иногда об этом, я никогда не решался.

Серова я всегда считал хорошим, знающим, серьезным и чувствующим красоту художником, но далеко не совершенным живописцем и не совершенным мастером. Всегда поражали меня какие-то провалы в его мастерстве и даже в знании, которое иногда убеждало и радовало. Так, например, он не умел справляться с формой лба, столь важной в пластическом отношении части лица (он резал мазками и светотенью его форму, лишая ее округленной пластической лепки), еще менее он справлялся с руками, отделываясь

эскизностью, намеком, беглым мазком, словно боясь строгой разработки формы пальцев, столь изумительной на старинных портретах. На портрете Государя Николая II оба дефекта сказались при общей большой удаче.

Менее всего можно было обвинять Серова в неряшливости, в «кое-какстве» (как принято было выражаться) и в спешке в исполнении портретов. Писал он их долго, очень долго, мучительно долго, и многие модели жаловались на чрезмерное количество утомительных для них сеансов. Известная петербургская прелестница, очаровательная княгиня Зинаида Юсупова говорила мне: «Я худела, полнела, вновь худела, пока исполнялся Серовым мой портрет, а ему все мало, все пишет и пишет!» Некоторая замученность этого красивого и трудного портрета чувствовалась. Все же такой длительный процесс работы, совсем немыслимой, будь модель менее податлива, менее доступна для такого рода «тяжелой службы» и жертвенности для искусства, что не говори, — некоторый признак беспомощности. Трудно думать, что так исполнялись портреты королей, королев, вельмож и капризных маркиз мастерами в былое время или портреты Левицкого.

Подобное «героическое предприятие», особенно ввиду хрупкого здоровья жены, меня не без основания пугало. Что касается чисто колоритных качеств цвета и тона, то цвет у серовских вещей, приятный в своей скромности, обычно благородный в своей сдержанной гамме, все же трудно было считать драгоценным по колориту, свежим, прозрачным и глубо-

ким, каким он был у родоначальников русского портрета, и красочной игры парижских мастеров от него нельзя было ожидать. В этом, во многом, виновато было злоупотребление черной костью в составе красок у Серова: «Приятная серенькая подготовка, из которой исходить приятно...» Это было хорошо, когда писался en grisaille прежде «подмалевок» и когда по сухому слою накладывался красочный. Так писали очень многие большие мастера, что видно на многих незаконченных работах. Иное дело у Серова, Сурикова и многих других и, к сожалению, почти у всех учеников Академии. Серов писал, сразу ища тон и цвет, им подсеренный (черное с белилами). С годами, когда краски у старых мастеров делались эмалево прозрачными, у него цвет, наоборот, обычно тускнел. Долгая работа по тому же месту цвет нередко «замучивала», потому быстро сделанные, полуэскизно, работы Серова были гораздо свежее по цвету. Репин, не обладавший вкусом Серова, а вкус у последнего был несомненный, и обладавший еще меньшим вкусом Маковский (впадавший нередко впрямь в пошлость, что никогда не случалось с Серовым) были все же более колоритны в смысле свежести красок, увы, без понимания цвета и обычно общего тона*, что при большом их знании и мастерстве очень снижало ценность их живописи.

Талант и размах Репина, нашего маститого мастера, были больше, чем у Серова, но насколько последний был благородно сдержан, постольку за

* Каждому художнику понятна разница краски и цвета и значение общего связующего тона.

вкус Репина было всегда страшно. Большие композиции Репина были Серову не по плечу. Репин был способен на большие композиции, как «Казачья сечь», «Запорожцы», «Иоанн Грозный убивает своего сына», с мастерски написанными аксессуарами, захватывающей трагичностью, «Заседание Государственного Совета», Серов же был интимнее, приятнее, «надежнее» в смысле избежания опасного срыва и полной гарантии хорошего «тона» картины.

Очаровательны были его композиции небольшого размера на исторические темы, рисунки-портреты детей и рисунки животных, которых знал и любил Серов. Но чего он лишен был полностью и что, думается, и мешало ему «разойтись» на большом холсте, на большие композиционные темы, — это таланта декоративного. Опыты в этой области (для росписи особняка Е. Носовой) Серова были донельзя беспомощными и неудачными. Как человек, обладавший самокритикой, он, вероятно, это сознавал.

Из всех портретов Серова всегда был и навсегда остался моим любимым ранний его портрет девочки (дочери С. Мамонтова Веры) под названием «Девочка с персиками». В нем сказался подлинный чуткий художник, почувствовавший поэзию и прелесть молодой русской девочки-подростка, очарование цвета и того русского духа, которым картина насыщена; чувствовалось, что Серов написал эту вещь с любовью, не только к своей живописной работе, но и к милой своей модели.

Но далеко не всегда был мне приятен подход Серова к своей модели. Обычно, насколько в упомя-

нутом портрете он прославил ее, не впав ни в идеализацию, ни в сладость, настолько обычно, в своих заказных портретах, Серов снижал человека, нередко оскорбительно карикатурно подчеркивая его неприятную или отрицательную сторону, столь же физическую, сколько и духовную. Словно Серов не любил людей и пользовался случаем, чтобы выявить их с неприятной стороны, ошибочно усматривая в подобной интерпретации натуры, характерность портрета, на самом деле достигаемую, как мы видим у столь многих мастеров, и с совершенно иным подходом к человеку.

С другой стороны, Серов не всегда и чувствовал подлинную красоту модели, то, что было в ней достойно прославления, «что можно от нее взять», как выражаются художники. «Воспеть» женщину он не умел, подобно великим итальянцам, ставившим ее на некий художественный пьедестал, не впадая при этом в пошлую идеализацию некоторых модных портретистов, модель прихорашивающих, «подсахаривающих». Какой там сахар Серова, лишь бы горчицы не подложил! Как было не использовать исключительно нарядный облик княгини Ольги Орловой (урожденной княжны Белосельской), первой модницы Петербурга, тратившей на роскошные туалеты огромные средства и ими славившейся. Что бы сделали из нее Тициан, Веронезе, да и тот же Гандара с его вылощенной живописью, пожалуй, непревзойденный в нашу эпоху певец туалета? И что же у Серова? Черная шляпа, черное платье, но главное — поза: вместо того, чтобы подчеркнуть стройную высокую фигуру, Се-

ров посадил княгиню Орлову на такое низкое сиденье, что колени на портрете были выпячены вперед; голова была написана прекрасно. Заказчица терпеливо отсидела свои сеансы и, недовольная, не желая иметь портрета, подарила его Музею Александра III.

Из всего сказанного, думается, ясно, почему многое критикуя в искусстве Серова, хотя, конечно, многое и одобряя, я, с одной стороны, не решался долгое время на заказ портрета жены, а с другой стороны, все же заинтересовался тем, «что у него выйдет», когда он сам проявил инициативу, что мне казалось хорошим признаком.

Сам Серов, как человек, признаюсь, меня мало привлекал. Хмурый на вид, озлобленный, недобрый, но подчас веселый и метко остроумный, а также несомненно умный, он, однако, мне и всем его знавшим внушал глубокое уважение двумя большими качествами своей замкнутой природы: прямотой и безукоризненной честностью, честностью в искусстве и работе, и честностью в жизни и в отношениях к людям, доходящей нередко до резкости.

Императрица Александра Федоровна, ничего не понимавшая в живописи, во время исполнения портрета государя Серовым сделала ему несколько замечаний и указаний, неприемлемых для самолюбивого Серова. Он бросил палитру, заявив государыне: «Быть может, ваше величество лучше сделает портрет, чем я, и прошу ваше величество меня поэтому уволить. Работать я больше не могу». Инцидент был замят государем, но горечь у Серова, весьма злопамятного, осталась.

Лишь досадная и скучная классовая предубежденность у Серова, быть может, и некоторая горечь от своего материального неблагополучия (обремененный семьей, Серов, хотя и получал высокую оплату за портреты, всегда нуждался и жил очень скромно) заставляли его несколько изменять этой хорошей и благородной вышеупомянутой черте его довольно сложной и неуютной природы и, в силу предрассудков, сделаться пристрастным.

За сеансами, когда Серов приступил к портрету жены, он мне гораздо более понравился. Он стал добродушнее, проще, уютнее, по-товарищески острил и, что меня обрадовало, не только мило, но серьезно, без малейшей обидчивости, со мной советовался и даже выслушивал критику, с которой я решил не стесняться — будь что будет! К жене он относился с явной симпатией, любуясь моделью и, видимо, желая распознать в разговорах ее нутро (с моделями Серов много разговаривал: «А то лицо маской становится, а так глаз — живой», — говорил он). Все же он меня раз ужасно рассмешил со своими предрассудками, наивно нелепыми. На какие-то темы разговорившись с женой, он вдруг воскликнул: «А с вами можно разговаривать, а я думал, что с княгинями можно только говорить о шляпках...» Так было это смешно, но и как-то грустно за него. Тут, следя за работой и за подходом к ней Серова, я мог убедиться, каким он был мучеником не только в исполнении задачи, но даже и в разрешении ее. Мучился он всегда, сознаваясь в этом открыто. Это было трогательно и достойно уважения, и вместе с

тем как-то жалко и обидно за него становилось. Раз шесть-семь Серов приходил рисовать на бумаге углем «проекты» портрета жены и спрашивал меня о моем мнении. Все они мне не нравились, не удовлетворяли они и Серова. То жена на рисунке кормила попугая — своего рода милашничание, ей абсолютно не свойственное, то она была посажена, с ее на редкость стройной фигурой, на низкое сиденье, и злополучный портрет Орловой воскресал в памяти, как некое предостережение. Серов не обижался на меня за мое неодобрение, так как огорчался, что «все не то». Я спрашивал себя, что же, в конце концов, вдохновило художника, облюбовавшего модель и выразившего это словами: «Тут есть что сделать...», раз он столь беспомощно, не исходя из вдохновившей его идеи, подходил к композиции ощупью, неуверенно и столь неудачно. Идея портрета вдохновившей художника натуры рождается сразу, как всякая интуиция; она влечет к исполнению намеченной цели, и лишь навязанный скучный заказ может обусловить подобные искания в ожидании в конце концов наиболее удачного разрешения неблагодарной задачи; в данном же случае задача уж никак таковой не могла считаться. Наконец мне пришлось самому помочь художнику, подсказав позу и композицию портрета. Идя навстречу его желанию и на компромисс, я помирился с позой руки, закинутой назад, не вполне естественно (что вызвало, кстати, такое раздражение нерва руки, что жене пришлось слечь на несколько дней для ее лечения и прервать сеансы). Некая вычурность композиции была обычна у Серо-

ва. Как мало портретистов понимают всю ценность простоты позы, дающей портрету особую серьезность и благородство стиля, как всякая простота во всем — в человеке и в искусстве.

Жена была поставлена посреди комнаты в дымчатого тона шелковом платье. Она стояла у большой мраморной вазы теплого тона Екатерининской эпохи с золоченой бронзой, на стильном пьедестале той же эпохи. На вазу была закинута обнаженная рука. С фоном, где краснел вдали сенаторский мундир историка кн. М. М. Щербатова в белом парике на огромном портрете екатерининской эпохи, в стильной золотой старинной раме, красиво сливалась вся гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плеч и рук, нежного румянца лица, нитей жемчугов и вазы нежно-абрикосового тона с золотом. Все вместе было восхитительно красиво, равно как и поющие линии фигуры в этой позе.

Низенький Серов поднимался на табуретку для работы, долго рисовал, стирал, не без труда, с ошибками, не сразу справляясь с пропорциями, но хорошо наметил линии фигуры. Я верил, что Серов сделает хорошую вещь, и как было не сделать хорошо, раз натура так много подсказывала и раз Серов был хорошим живописцем, владеющим кистью, несмотря на все недочеты, на все, что ему не было дано, но что дано было, использовано и преумножено любовным и упорным трудом.

Говоря на этих страницах о Серове, о мыслях моих, связанных с его искусством, вспоминаю о трагическом эпизоде, происшедшем у этого труженика в

искусстве с другим тружеником, не менее, если не более, мучившимся в своем творчестве, но несравненно более одаренным Врубелем. Сцена эта врезалась в память настолько сильно, что до сих пор, вспоминая о Серове, я испытываю жгучую боль за него. Врубель, знавший себе цену, чем-то на одной вечеринке уязвленный Серовым, вскочил со стула и разразился словами, о которых, наверно, и сам пожалел: «Ты не имеешь права делать замечаний о моем искусстве — я гений, а ты, по сравнению со мной, бездарность!..» Друзья Серова говорили, что, выйдя из комнаты, он расплакался, говоря каким-то беспомощно жалким, обрывающимся голосом: «Нет, нет, не утешайте!.. Правду сказал, правду!.. Я, конечно, бездарность!..» Надо было знать, как строг был Серов к себе и как постоянно мучился, чтобы понять весь трагизм этого восклицания.

Рисунок портрета был вполне закончен. На другой день Серов хотел принести ящик с красками, палитру и приступить к живописи. Жена к десяти часам утра надела платье, в котором позировала. Серов был всегда чрезвычайно аккуратен, но на этот раз впервые запоздал. Мы оба с большим интересом ждали, как он начнет работать красками. Вдруг телефон: «У телефона сын Серова, Валентин Александрович очень извиняется, что быть не может, но... он умер». Я просто остолбенел у трубки. Мне эти слова показались каким-то наваждением; я не сразу даже осознал их значения, настолько шок был велик и настолько форма сообщения была невероятна. Не сразу дошло до сознания, что бедный мальчик на-

столько был растерян, что машинально повторил обычные слова, которыми сообщал клиентам о невозможности для отца прибыть на сеанс, присоединив к банальной формуле извинения столь трагическое сообщение.

Через несколько минут я был на квартире Серова. Маленькое жалкое тело, в сером пиджачке, на скромной железной кровати, в столь же скромной, почти бедно обставленной спальне. Лицо, каждая черточка которого за все это время близкого контакта мне была так известна, могло бы казаться еще почти живым, не будь того смертного воскового цвета, который сразу дорогие и знакомые для вас лица делает чужими, странно отдаленными, какими-то облагороженными, значительными и страшноватыми.

Мне было слишком тяжело сохранять у себя рисунок для портрета жены. Немедленно заказав раму со стеклом и с медной дощечкой с гравированной на ней надписью: «Последняя работа Серова», число и год, я отослал его в дар Третьяковской галерее.

Серов всю жизнь дружил с Коровиным, с которым вся жизнь этих, столь не похожих друг на друга людей связала общими интересами, общими целями, общими воспоминаниями, а самое главное, общей горячей любовью к России.

За долгие годы общения с художниками и изучения их психологии я, к сожалению, убедился, что то, что содержит в себе понятие подлинной верной дружбы в их взаимных отношениях, редко существовало. Все мной перечисленное могло в большей или меньшей степени взаимно связывать Серова и Коровина,

а также, быть может, и некоторых других, но некоторые особенности, и многие неприятные особенности, с одной стороны сложной, с другой стороны примитивной, с какими-то элементарными инстинктами, природы художников, со связанными с их профессией и конкуренцией, а нередко и с борьбой за существование, самолюбием, ущемленностью, ревностью, завистью во многом и с дефективным, часто моральным и культурным содержанием их нутра, делали глубокую, духовную и прежде всего искреннюю дружбу затруднительной. Отсюда, при внешней солидарности, добром товариществе, редко было среди них искреннее доброжелательство. Искусный прием при расхваливании друг друга незаметно, но метко друг друга дискредитировать ехидным, талантливым смешным словечком, которое, как известно, бывает иногда самым опасным орудием, — являлся не редкостью в их сложных и сбивчивых отношениях*.

Держа некоторую дистанцию, я, в силу долгого общения с ними, интересующего меня более, чем общение с людьми какой-либо другой «породы», .к ним приспособился и даже дружил, поскольку дружба была возможна, с некоторыми из них.

После этого отступления, возвращаясь к дружбе Серова с Коровиным, с которым он был ближе, чем с каким-либо из художников, я все же, познав хорошо того и другого, спрашивал себя, как могут два

* В оправдание русских художников, да и других, напомню, что это явление обычное во все времена. Отношения личные художников Ренессанса были полны отрицательными явлениями. Благороднейший Лист в своем отношении к Вагнеру является отрадным явлением, надо надеяться, все же не исключением.

человека, столь разные почти во всех отношениях, дружить и было ли это подлинной дружбой.

Того и другого, хотя часто и подолгу живших и работавших в Петербурге и связанных близкими отношениями с петербургскими членами «Мира Искусства», я все же всегда считал москвичами, да они и были ими оба.

Невозможно себе представить более русского человека, чем Коровин, со всеми русскими прелестями, очарованиями и недостатками. С его блестящей талантливостью, острым умом, наблюдательностью, с его поистине феноменальной силой темперамента, веселостью, доходящей до экзальтированности, восторженностью перед красивым явлением в любой области искусства, как и в природе, с его живостью и жизненностью, яркостью восприятии всех явлений жизни, — Коровин был одним из наиболее «красочных», ярких людей, которых мне приходилось встречать. Если делить людей на «колоритных» и «бесцветных», то «живописность» и «колоритность» Коровина были поразительны. В этом была и до глубокой старости сохранившаяся большая прелесть его — несравненного, талантливого рассказчика, балагура и веселого сотрапезника.

Далеко не все, однако, было привлекательно в этой бурливой и крайне неуравновешенной природе с ее неустойчивостью, подчас оскорбительно неприятной в его отношениях к людям, часто резко меняющейся оценкой последних, с ее пристрастностью, резкой сменой увлечений и симпатий, неприязнью, переходящей внезапно в дружбу, и дружбой,

сменяющейся неприязнью или внезапными охлаждением.

Хитринка была забавна у Коровина, он ею даже кокетничал. Эта была чисто русская хитринка, которая свойственна русскому купцу, мужику и, конечно, любому дельцу. Также очень веселила его насмешливость, которая могла изводить столько людей, лишенных юмора и понимания юмора, что является признаком большой ущербности и всегда бесталантливости. Такие люди оценить общество Коровина, конечно, не могли и являлись обычно мишенью его самых язвительных насмешек. Но поскольку талантливая хитринка и насмешливость могли веселить и забавлять, постольку уже явно не добродушные, а желчные, озлобленные (иногда доходящие до истерики) выпады Коровина, внезапно раздражавшегося не на шутку, делали его до жуткости неприятным (особенно под старость). Не всегда также было легко определить границу, где балагурство, хитринка и насмешливость, а где впрямь фальшь.

Многие считали Коровина неверным, и это заставляло этих людей быть всегда настороже с ним и впрямь его опасаться. Зная его близко, я то, что обычно почиталось за фальшь и неверность, скорее готов был всегда приписать его впечатлительности, изменчивости нрава и многое красному, неосторожному словцу, на которое он был мастер. Так или иначе, опираться на твердую почву в сношениях с Коровиным не приходилось: никогда нельзя было знать и учесть, как все обернется, чем кончится, какой примет оборот дружба и не встретишь ли у него

неожиданно за бутылкой вина «добрейшего и милейшего» Ивана Ивановича, которого так недавно ругал и над которым насмехался любезный хозяин.

Я держался всегда мнения, которое старался внушать внезапно разочарованным поклонникам Коровина, лишающим себя, из опасливости и недоверия, столь интересного общения с ним, что в этом с ним общении надо строго держаться правила ничего не «принимать всерьез» у Коровина, ни его убеждения, политические или иные, ни его взгляды, ни его принципы, ни его оценки, ни его настроения, ни его увлечения людьми, картинами и художественными направлениями — лишь тогда талантливый и занятный «Костя» Коровин с его искрометным умом и даром сказа становился по-своему неоценимым. И разве, в конце концов, не важно было то, что трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин остался верен всю свою жизнь. Он, который вряд ли мог кого-либо по-настоящему любить, ни друга, ни женщину (только своего неудачника, избалованного им сына и свою собаку), — а именно родине-России, искусству и природе.

Эта верная любовь к этим трем предметам любви и связывала Коровина с Серовым, этих двух людей, столь разных по природе и темпераменту — этого весельчака и меланхолика, этого шарнера Костю, которым так легко было увлечься, и замкнутого в себе, обычно хмурого Серова, которого можно было любить или не любить, но на которого можно было положиться и которому до дна можно было поверить. Оба они влюблены были в русскую природу,

впивали в себя всю поэзию ее рек и лесов, много жили вместе в деревнях, шалашах, избах, странствовали по широкой России, охотясь, ловя рыбу (Коровин был страстным рыболовом), делая этюды, общаясь с мужиком, нутро которого знали оба хорошо.

Эта любовь к России меня, пожалуй, более всего и связывала с Коровиным. Даже более, чем искусство, вернее, большая любовь к нему, которую он, видимо, любил во мне. Она нас тоже, конечно, связывала, но я, ценя несомненный талант Коровина, никогда не мог по-настоящему быть поклонником его живописи, что он, думаю, и чувствовал, всемерно расхваливая ее сам, чтобы прервать иногда неловкое молчание. В оценках искусства мы тоже часто расходились, но, как я уже сказал, я его всерьез никогда не принимал. Культуры, как у А. Бенуа, у Коровина не было; как чуткий, умный человек, он старался ухватить верхи ее, но непосредственные его суждения были, в силу его талантливости, подчас очень занятны, а главное, форма, в которой они высказывались в прерывистой речи, с особыми коровинскими словечками, намеками и восклицаниями.

Да и теперь, когда его личное искусство снизилось и как художник он стал неинтересен, нас связывающие воспоминания прошлого и тоска по России, по ее дивной природе делают мои встречи с Коровиным в тяжелой обстановке, в изгнании, всегда приятными (он скончался в 1940 году). Да и все еще горит поныне в нем любовь к искусству, к работе, и все еще прельщает его и поныне им любимый Париж, его бульвары с вечерними огнями, ночную фантасти-

ку которого он воспевает. Менее всего изменилась молодость Коровина, седого и тяжко больного грудной жабой. Устарела его живопись, но искрятся молодостью его живые фельетоны в русской, издаваемой в Париже газете. Некоторые из них написаны с подлинным мастерством и подлинным поэтическим чувством; не всегда удачные по форме, они всегда сочные, яркие, живые и написаны со смехом в душе, что в эмиграции так редко и так ценно.

Как-то, балагуря с приятелем, я сравнивал разные сорта и породы наших художников с породами грибов: был у нас Врубель — шампиньон, были сыроежки и мухоморы, и целая категория была нами названа «подпарижники», как бывают поддубники, подосинники. Одним из таких подпарижников, увлеченным парижской живописью, был Коровин. Это увлечение дало ему немало ценного и очистило его палитру, радостную, многокрасочную, от черноты или вялой серости, в которую нередко впадали наши молодые художники, ничего, кроме Академии, не видевшие. Но, конечно, как и сам Париж, так и французское искусство усваивались им не во всем их значении, а поверхностно, более внешне, а не углубленно, да и другого с природой Коровина и ожидать было нельзя. Это, быть может, и к лучшему, так как, усвоив коечто внешнее, он остался тем, чем был, не мудрствуя над заданиями, бывшими ему не по плечу, и прежде всего русским; французское вино вливалось в русский сосуд. К России, к русским мотивам он также подходил более эмоционально, чувственно, воспринимая радость солнца, игру светотени, радость пестрых

пятен баб на фоне серой деревни, и, понятно, что, любя солнце, блеск и игру вечерних огней, он, за редкими исключениями, избегал элегических настроений природы. Русскую сирень, дачный балкон он чувствовал, внося родное настроение. Был он художник более красивого пятна, краски, чем углубленного цвета и колорита, ловкого намека, веселого, нередко виртуозного, иногда бесшабашного мазка, но не утонченной техники, впечатления, затеи, эскиза, без внимательной разработки.

Коровин прежде всего человек «земной». Влюбленный в землю, он питается ее соками, ее красотой. Романтик ли он? Это для многих вопрос спорный. Я лично считаю, что он, несмотря на его личную уверенность, что он таковой, и на его желание таковым быть, не романтик и не лиричен, а чувственник и декоративно-красочный талант. Он любит считать себя поэтом, неким Пушкиным от живописи (Пушкина он обожает, прославляет и хорошо читает его стихи), но лирики, поэзии, которые ярко были выражены у Левитана, в чем этот певец русской природы, искренний и волнующий, много выше, чем в живописных своих достижениях, — у Коровина не было.

Чувство жизни, острое ощущение природы, подметчивость и, что очень важно отметить, лирический сюжет могут быть присущи картине, в то время как лирика в ней отсутствует. Лирика может быть в искусстве внешняя, «сюжетная» и подлинная, внутренняя. Ни лунная ночь, ни весенний мотив с сиренью, ни костры табора у реки, ни бедные избы серой

деревни в русском поле, ни девушка у окна, выходящего в сад, не обеспечивают лирический элемент картины, который присущ подчас самому скромному, лишенному всяких лирических атрибутов пейзажу Коро и, как я уже сказал, почти всем произведениям Левитана.

Надо ли говорить, что все упомянутые свойства таланта Коровина как нельзя более были приспособлены и ценны для театра, где он проявился и прославился со всей своей красочной и веселой декоративностью.

На акварельных набросках для театральных костюмов, валявшихся на его, никогда не убираемом, пыльном рабочем столе, на котором в банке с мутной водой плавала золотая рыбка, меня раз поразили беглые надписи карандашом на разных местах талантливо задуманного костюма: «Здесь орнамент, тут тоже орнамент». — «Что это?» — спросил я. — «Ну, в этом пусть археологи уж сами разбираются, это их дело, довольно и этого!» — рассмеявшись, ответил Коровин. Ученая сторона, исторически протокольная, была ему не под силу, да лень было о ней и думать: красивый намек, гамма красок — и довольно!

Невольно сравниваешь это отношение к делу с добросовестной, аккуратной разработкой костюмов на сухих и скучных рисунках Билибина, при всем графическом мастерстве и тщательности выполнения никогда не радовавших, равно как не радовали его декорации. Декорации Коровина радовали всегда.

Весело было с Коровиным всюду: и в Париже, и

на его причудливой даче Саламбо в Крыму, в Гурзуфе, где я у него пожил, у самого моря, среди татар, с которыми Коровин, предаваясь сладкой лени, целыми днями болтал, как близкий приятель, объясняясь на каком-то невероятном языке и смеша их до слез. Татары его обожали за его забавность и простоту обращения. Но нигде не было веселее, как в день его именин в Москве. Чай с вином и щедрым угощением с пяти часов дня и всю ночь до утра. Художники, актеры, приятели самого разнообразного типа и неизменный в эту ночь Шаляпин, всегда приятный в простой, в художественной, богемной среде, — и только в этой. Обычай требовал, чтобы он в этот вечер после своего спектакля, если он совпадал с этим днем, появлялся в костюме и гриме, и какая была прелесть, когда он раз вошел к нам в костюме Олоферна, с запястьями на оранжевых руках и со стильной ассирийской бородой. Часами он состязался с Коровиным за этими веселыми, непринужденными пирушками в рассказах и анекдотах из русской народной жизни. Кто лучше из них рассказывал, лучше знал деревню и мужиков, сказать трудно.

Вспоминая эти товарищеские пирушки и того же Шаляпина на них, приятного только в богемной среде, да и всякий такого рода непринужденный контакт художников друг с другом, я также вспоминаю, как я испытывал обычно неловкое и досадное чувство при виде контакта художников с обществом. Словно выйдя из-за кулис, где они только что весело шутили, были просты, непринужденны, естественны, они, выйдя на подмостки, начинали играть — и пре-

скверно — какую-то роль, — то кривляясь, принимая позы, впадая в великоречивость, то неестественно милашничая, хихикая и балагуря, нередко с сомнительным вкусом и тактом. Другие, наоборот, делались, в противоположность всякой афектации, невыносимо скучными, молчаливыми или донельзя банальными. Но и те и другие словно хотели выразить своим поведением и тоном: «С вас, от искусства далеких, ничего в нем не смыслящих и лишь притворяющихся из снобизма (или в силу необходимости доказать, что вы не лишены культуры и кое-что читали), — с вас и этого довольно, да и позвали вы нас только потому, чтобы иметь среди приглашенных художников, да еще знаменитостей, это реклама для вас и вашего салона. Не можете вы ожидать все же, что то, что нам дорого, для иных впрямь свято, чем мы живем в наших мастерских, над чем трудимся и мучимся, что мы об этом начнем попусту болтать с вами, а что кроме болтовни возможно, при случайной встрече, за нарядным столом, среди случайных знакомых, и совершенно иной и мало нас интересующей (разве только в смысле заказов) среды. Чтобы не молчать, мы с вами шутим, делаем комплименты дамам, отделываясь полусловами, когда вы начинаете говорить об искусстве, а если мы на это неспособны, то мы молчим; возможно, что только это вам и нужно перед гостями...»

И все же, куда это симпатичнее, чем великоречивые, и потому всегда пошлые и дешевые тирады об искусстве интересничающего какого-нибудь великого «мэтра», или за такового себя выдающего, рассчи-

танные на восторженных поклонниц и поклонников, благодарных за вдохновенные слова и откровения, которыми они осчастливлены.

Досаду и неловкость я испытывал в этих случаях и за тех и за других — за художников, совсем иных, приятных и интересных среди своих, и за общество, к которому проявлено либо утонченным, либо хамоватым образом снисходительное презрение. Ведь на самом деле не виновато оно, это общество, обвиняемое за свою кастовую обособленность. Оно выросло в условиях и понятиях со своей глубокой, подчас и утонченной культурой в ином быту, с иными традициями и навыками, чем тот людской состав, из которого состоял у нас мир художников и литераторов, из иной среды, с иного порядка культурой (увы, часто и без нее), с иным бытом, с иными навыками. Однако, в силу этого, высший слой общества часто не умел подходить к этому миру, столь нужному для него, ценному и могущему (не будь столько непонимания и предрассудков классовых) обогатить его духовную жизнь. К этому миру «странных талантливых чудаков-оригиналов», которому оно все же столь многим обязано и некоторое особое духовное превосходство которого, как служителя искусства, оно, это высшее общество, инстинктивно сознает.

Хотя я чувствовал почти непреодолимые трудности содействовать проникновению одной среды в другую и содействовать нахождению точек соприкосновения, что уже было бы некоторым достижением, но все же некий опыт, новый в московской жизни, во всяком случае в моей среде, я решил произвести,

пока начерно в моей квартире, где мы доживали последние недели, а потом в моем новом доме, приурочив этот опыт, с надеждой на дальнейшее, ко дню открытия его, то есть к новоселию. Если что-нибудь выйдет, то я решил в этом направлении сближения чуждых друг другу элементов общества и художников — действовать и в будущем. А вдруг на самом деле разгорится у кого-нибудь из наших скорбных и хмурых художников, освоившихся с обстановкой и средой, служившими мишенью стольких идеологических нападок, — потребность «закатить» какую-нибудь композицию «в новом духе» — фигуру в красивой художественной, высокого стиля обстановке. Если первый шаг будет сделан, и в нем самом, в художнике, будет что-то преодолено, пожалуй, ему захочется свернуть с протоптанной дороги, столь унылой, и пойти по более красивому, утонченному и радостному пути, обновив обычный тоскливый репертуар сюжетов.

Первый вечер с обществом смешанного состава прошел необыкновенно оживленно в приятной среде художников, актеров (о сближении с которыми, как будет пояснено ниже, я также подумал как о дополнительном номере моего плана действий) и старых москвичей. Все объединились, а не разбивались, как бывало, по группам с мучительным для хозяев определенным и подчеркнутым желанием не выходить из пределов своего замкнутого кружка родни и знакомых.

Блестящий Коровин оживленно разговаривал и сме-

шил дам, и увлекал их своими рассказами; Суриков оживился и, жестикулируя, что-то горячо доказывал его окружавшим. Наши старые москвичи, представленные двумя поколениями, видимо, столь же были заинтересованы знакомством с разными художниками, сколько и с представителями театра. Увидать Станиславского, Лужского, Качалова, Москвина, Вишневского, Книппер (жену Чехова) без париков, искусственных лысин, носов, бород и морщин, Собинова без золотых кудрей, серебряных лат, с серебряным лебедем на шлеме Лоэнгрина (лучшего Лоэнгрина в мире!) было для них любопытной новинкой. Станиславский казался простым, но, конечно, был преисполнен сознанием своей важной роли и даже миссии как новатора в театральной области, и в связи с этим особого положения в Москве. Улыбка его толстых губ и черных глаз, ласковых и живых, его красивый стан и белоснежные волосы были привлекательны, равно как его красивый тембр бархатного голоса, с подчас задушевными нотами.

Шаляпин, мною из другой комнаты не замеченный, появился в горохового цвета пиджаке и, увидев очень нарядное общество и фраки (я сознательно не считал нужным выдерживать вечер в богемном тоне), стремительно бросился бежать. Через некоторое время записка: «Простите, дорогой, увидал фраки и в мизерном пиджаке сконфуженно сбежал. Не гневайтесь, жалею, но переодеваться не решаюсь. Ваш Федор Шаляпин». Он остался верен себе.

Когда я с интересом присматривался к этому необычному контакту представителей «комедийного на-

шего искусства» с нашим старым дворянским обществом, то многие мысли роились в голове. Вспомнилась актриса Малого театра Яблочкина, изображавшая в какой-то пьесе роль княгини: надменно закинутые голова и торс, презрительно гордый взгляд через «обязательный» для подобной роли лорнет («атрибут дамы высшего общества») и повелительный жест руки. Вспомнилось, как покатывалась со смеху моя мать в ложе и ее слова: «Если бы эти актрисы дали себе труд вглядеться в нас». То же можно было бы сказать и про играющих (впрочем, столь редкие) роли аристократов, особенно шикарно, небрежно закидывающих в кресле ногу на ногу, картавящих, особенно гарцующих и вынимающих золотой портсигар, чтобы во время реплики нарядно пустить дым папиросы. Все это столь же комично, как и показательно.

Доказывает же это многое. Прежде всего, полную отчужденность художника сцены от той русской жизни, которая является такой же русской, своей национальной жизнью и во всяком случае не менее значительной и характерной, как и жизнь тех слоев общества, которую наши писатели избрали своей почти исключительной специальностью*. Целый сектор общественной жизни, с иным бытом, иной структурой духовной жизни был словно нарочито изъят из репертуара наших пьес; точнее, драмы и пьесы не писались и не игрались на темы иные, из иного быта, как злобно сатирические, скорбные, мрачные и обличи-

* На этих страницах я исключительно говорю о пьесах из русского быта, не касаясь иностранных классиков.

тельные (некоторые пьесы Тургенева являются радостным и редким исключением).

Трудно не признать, меня лично удручавшего, этого несомненного факта. Будучи поклонником красивого обмана оперы и балета, я никогда не мог любить наш драматический театр. Последний ввергал вас в некую «власть тьмы», тьмы тем более удушливой, страшной и безотрадной в своей роковой безвыходности, чем талантливей и гениальнее были авторы и исполнители. Я подразумеваю отборный классический репертуар: Городничий с его омерзительным окружением, Фамусов, Молчалин, персонажи Островского — кулаки, грубые, темные силы, подкупные свахи, сводни, «кабанихи», развратники, пьяницы, взяточники, хамы всякого рода, мизерные неврастеники Чехова, пьянчуги, опустившиеся в провинциальном болоте, персонажи «Вишневого сада» (кулак и выживший из ума дворянин-помещик), «На дне» Горького, — не есть ли все это сплошная «власть тьмы», на изображение которой были употреблены все лучшие, нередко гениальные силы пера и сценического таланта. Был у нас писатель-гений, в силу своего происхождения и огромного дара смогший, как никто иной, раскрыть иной лик русской жизни и дать бессмертные образы Ростовых, князя Андрея Болконского, княжны Марьи и героев «Анны Карениной». О, если бы что-либо подобное, как некая освежающая струя воздуха, могло проникнуть в театральную нашу продукцию и поставить иные задачи нашим актерам, тонко передающим невыносимую по грубости, по удушливой тоске, по пошлости, — психоло-

гию героев наших пьес. И что же!.. Граф Лев Толстой обогатил репертуар наших театров уж на сей раз подлинной «Властью тьмы» и полушутливой, полузлобной, вредной сатирой на русское общество «Плоды просвещения».

Мне всегда казалось, что, подобно употребляемому в морском рыболовном промысле металлическому неводу, опускаемому на самое морское дно, скребущему это дно и вылавливающему с этого дна всяких морских гадов, крабов, колючих уродов и зловонную тину, наша литература и театр, с их «смехом сквозь слезы» или просто со слезами без смеха, с каким-то идейным сладострастием соскребывали со дна русской жизни этих гадов, крабов и зловонную тину, когда столько можно было найти и взять другого в широком русском море.

«На безрыбье и рак рыба». Безрыбьем это море не отличалось никогда. Но за неимением, за редчайшими исключениями, театральной пьесы, могущей вызвать здоровый, спасительный для наших нервов и освежающий дух смех, наша молодежь со времен блаженной памяти воскресных спектаклей для школ искала случая и повода (нельзя же всегда скорбеть и ужасаться в театре) хохотать над тем, где предполагался «смех сквозь слезы».

Думается, что на таком пути наш театр не всегда служил педагогически просветительной, во всяком случае морально-гигиенической цели и не всегда был оздоровляющим фактором.

Припоминается беседа, которую я имел с одним уже пожилым и очень культурным французом, хоро-

шо понимавшим русскую речь и, как некое исключение, интересовавшимся в России не оперой (которую, по его словам, он мог видеть и у Дягилева в Париже), а спектаклями в Александринском театре, Малом театре и Художественном театре в Москве.

Мы только что вышли из театра «Gymnase» и пошли в кофейную после блестяще разыгранной Люсьеном Гитри с изумительным ансамблем лучших парижских сил очень интересной пьесы*. Фабула была талантливо задумана, изящество, нарядность, остроумие, красота женщин и обстановки, французский утонченный аромат — облекали идейное содержание пьесы в обаятельную форму. Вспоминая свои впечатления о русской сцене, мой собеседник, прося меня не обижаться, вдруг выпалил: «Как жалко, что в ваших пьесах, столь хорошо разыгранных, всегда находишься в таком плохом или скучном обществе на сцене». Мне было как-то неловко, что мой собеседник выразил именно то чувство досады за Россию (он так и оттенил свою мысль, развивая ее), которое я сам остро испытывал, как и чувство досады, что наш Малый театр в своих возмутительных по уродству старых постановках и обстановках и Художественный театр, с его реализмом (уже не говоря о вышесказанном относительно сюжета, типов и быта), никогда не давали эстетической радости для глаз, ни-

---

* Это было во времена еще блестящего довоенного Парижа, когда я всегда посещал лучшие театры и отборные пьесы с их высоким составом исполнителей — великое удовольствие, которого я окончательно лишил себя после революции, чтобы не пробуждать старой и заглохшей страсти, кстати, и не могшей быть удовлетворенной в силу изменившихся условий моей жизни.

когда ничего праздничного, радующего, бодрящего, веселящего. Наш театр был словно каким-то судилищем над русской жизнью и, как таковой, не в силах был исполнить другого назначения театра — «дивертисмента», столь ценимого французами, как необходимый элемент жизни, без которого «комедийные зрелища» к тяжелой, нередко безотрадной, жизни привешивают еще лишний тяжелый груз.

«И на сцене гадко, и на улице гадко, сыро, мрачно, и в политике гадко, и на душе гадко!..» — сказал мне раз полубалагуря Д. А. Олсуфьев, выходя со мной после «Власти тьмы» Толстого из театра.

Что-то, признаюсь, довольно неудачно, когда сама реплика не убедительна для говорящего, стал я объяснять моему французскому собеседнику, на террасе кафе, мимо которого проходила вся нарядная толпа из театра, веселая, опьяненная игрой пьесы, которой мы только что любовались. Когда в объяснениях своих я сказал о «глубине» психологических тем, то француз меня уколол ударом рапиры: «Есть глубины ям, из которых идет смрадный дух».

Обычно во французских пьесах, как и у Ибсена, как бы ни различен был дух их, берется тема из жизни, раскрывающая общечеловеческие проблемы в связи с трагическими и комическими ситуациями и конфликтами. Центр тяжести — человек, и от таланта автора зависит, чтобы жизненная правда не была искусственно подчинена идее (что так невыносимо в романах). У нас весь классический репертуар* быто-

---

* Оговариваюсь, я никогда не видел пьес Южина-Сумбатова.

вых пьес прежде всего насыщен социальной проблемой, вернее трагичностью и трагизмом русской жизни, с каким-то нарочитым устранением всего, вне этих проблем и вне этого специфического трагизма именно жизни русской, а не всечеловеческой, стоящего*. Это и создает удушливую атмосферу нашего репертуара бытовых пьес. С Гоголем, Грибоедовым, Л. Толстым, Островским, Горьким, Чеховым, Вересаевым и др. мы всегда плачем над уродством, неприглядностью, грубостью, дикостью, серостью, отсталостью русской жизни — она, Россия, является центральным трагическим лицом пьесы.

Высказанные мысли являются неким развитием тех мыслей, которые бродили в голове, когда я на нашем вечере и еще более на большом торжестве, по случаю открытия моего нового дома, в виде акта уважения и признательности, а также для некоего наблюдения и опыта (как я сказал), объединил наш театральный мир (в ограниченном составе, ибо Малый театр, находящийся уже в упадке, меня тогда мало интересовал) с московским обществом. Я отлично понимал, что преграда между этими двумя сферами такова, что актер, замкнутый в своей профессиональной среде, всегда останется, как и был всегда для не актера, для общества, — недоступным, чуждым, неинтересным, ненужным в смысле личного контакта, особого специфического вида человеком, вне грима, вне театральных подмостков словно не

* Одним из радостных исключений являлась прекрасная пьеса «Свадьба Кречинского» дяди по мужу моей старшей сестры Петрово-Соловово — Сухово-Кобылина.

существующим. Не выражалось ли это подчас очень откровенно словами: «Нет, нет! я боюсь и не желаю личного знакомства, боюсь разочарований после очарования игрой, хочу сохранить в памяти его образ, каким он явился мне в такой-то роли». Если в этой опасливости есть доля правды, ибо разочарований бывало не мало, в смысле актера как личности (это может всецело быть отнесено к Шаляпину), то сколько интересного, неведомого для профана можно было от них подчас выслушивать!

Приходится признать факт, что из четырех видов искусства — пластических искусств, музыки, литературы и поэзии и искусства сценического — последнее наиболее отдаляет и отделяет профессионала художника-актера от общества. Не говоря о прошлых, а также и еще об очень недавних временах, когда художники пользовались общением с высшим обществом, и ныне, все же на вернисажах, во время заказов и приобретений картин художники, так или иначе, входят в некоторый контакт, хотя обычно очень слабый и случайный, с обществом. Музыканты, поэты, певцы, не были ли они баловнями общества и всемерно покровительствуемыми сильными мира сего? Не похвалялись ли их подписями в альбомах, нотами, стихами и автографами, их посвящениями, не то любовными, не то почтительными? Не жали ли их руку тысячи рук поклонников, не давались и не сыпались ли цветы, не украшали ли они своим присутствием салонов? У нас, во всяком случае, контакт актеров с обществом, вне роли, ими исполняемой, ограничивается обычно выходом на авансцену. Грим

и костюм словно являются некими символами этой отделенности и отчужденности.

Но так ли всюду? Является ли сказанное неким неизбежным явлением? Всюду ли наблюдается эта отчужденность деятелей сцены и общества, знающего актера только в парике, костюме и гриме? Нет, не всюду. Я уже не говорю о мировых знаменитостях (Рашель, Росси, Сара Бернар), исполнителях столь же на весь мир знаменитых произведений. Но ограничивая поле исследования бытовой пьесой с темой из современной жизни того или иного народа и слоя общества, мы не можем не отметить существенной разницы. Тот же названный прекрасный актер Люсьен Гитри, уже не говоря о знаменитом Коклене, тонкая, умная, изящная Жанн Гранье (для примера), зачаровавшая своей талантливостью и блеском разговора английского короля и парижское общество, — чувствовали себя в светском обществе, притом весьма требовательном в Париже, да и у нас в Петербурге, так же «в своей стихии», как и на сцене и за сценой. Почему? И почему наш актер чувствовал себя в обществе, как в «чужой стихии», задыхаясь в ней, как рыба без воды, вне дорогой ему театральной товарищеской богемы?

В этом отчуждении двух миров сказывается причина более глубокая, чем внешняя преграда, отдаляющая за гримом, занавесом, эстрадой недоступного актера-человека от общества. Тех же, названных для примера, актеров парижской сцены сближает с обществом общая культура, известный изящный лоск, не только внешний, а являющийся продуктом утон-

ченной цивилизации, тот же стиль в манерах, жестах, в речи, в обращении, то же остроумие и то же изящество языка и, прибавим, одежды и туалета, и умение их носить. Во французском театре утонченная обстановка сцены является продолжением утонченной обстановки в частной жизни. Герои и героини пьес большей частью «свои люди», теперешнего или уже минувшего времени общества, которые на сцене изображают им знакомую близкую жизнь, воплощают знакомые образы, почему, сойдя со сцены, они свободно в эту жизнь входят, сливаясь с ней, черпая из нее опыт, наглядные примеры, «материал» для игры.

Литература, авторы пьес являются связующим началом, черпают из близкой для зрителя жизни сюжеты и обращаются к зрителям того же утонченного по своим вкусам и привычкам состава, как и бесчисленные иные театры во Франции обращаются в своем репертуаре к разного рода составу зрительного зала.

Все, что сказано выше о специфическом характере и уклоне нашего театра, начиная хотя бы с Гоголя и Островского до «Власти тьмы», «На дне» и всего Чехова включительно, навязывало русскому обществу сквозь гениальную подчас литературную форму и столь же гениальную нередко сценическую игру, — тяжелый, скорбный, вульгарный, если не впрямь отвратный, лик русской жизни, и этот лик в сознании общества стал либо анахронизмом, либо тенденциозным искажением (как и «Мертвые души» Гоголя). Воздавая должное игре исполнителей, общество, имея потребность, да и право, искать в театральном зерка-

ле отражение иного лика русского человека и русской жизни, чувствовало законное, понятное неудовлетворение, разрыв целой и существенной части нашей русской жизни со сценой. Этот разрыв не мог попутно не иметь места между нашими изобразителями другой части русской жизни и обществом. Неудивительно, что «художественник» (как называли актера Художественного театра), из мира Чехова и Островского попадая в иную совсем среду, чувствовал себя в чужом мире, да неинтересном для него, так как он не мог питать его художественное вдохновение и давал материал, не могущий быть использованным для репертуара. Театра, отображающего русскую жизнь с ее утонченными запросами, вкусами, переживаниями, с красотой быта, обстановки, с изяществом человеческих образов (а всего этого у нас было все же не мало) и с соответствующим составом актеров, — у нас не было. У нас отлично играли, но тяжело дышалось в театре. Приглашения на зимние сезоны блестящей парижской труппы в Михайловский театр в Петербурге являлись показательным и обидным пополнением пробела. Общество требовало других «харчей», красоты, изящества, веселия, ухода в другой быт, пусть даже чужой, а быть может, все же менее чужой, чем быт купцов, кулаков и чеховских нытиков, и «харчи» приходилось выписывать из Франции.

Тип нашего актера выращен нашим репертуаром; он был близок, родствен тем, кто этим репертуаром удовлетворялся, и чужд тем, кому этот репертуар, в силу иных запросов и вкусов, был несоприроден.

Отчужденность нашей сцены, о которой я говорил, отчужденность, конечно, для сцены нашей вредная, отдалила наших актеров от многого ценного в нашей жизни, напрашивающегося как тема и материал для художественного воплощения, отдалила наших актеров и авторов-писателей от многого, могущего быть ценным для их культуры (имевшейся у Тургенева), для развития повышенного вкуса и потребностей и могущего содействовать выходу актера из слишком у нас затхлого, слишком специфически окрашенного театрального круга художников сцены.

Как бы то ни было, но на этом вечере у нас «новые» наши гости были веселы и в ударе, очень интересовались обстановкой, картинами, предметами искусства и, конечно, программой, окончившейся холодным ужином. А закусить наши актеры и художники любили.

За роялью была большой мой друг Вера Васильевна Вульф, урожденная Якунчикова (сестра милейшей и талантливой, рано скончавшейся художницы). Какое это было очаровательное создание, тонкое, талантливое, поэтичное, с нежной, отзывчивой, чуткой душой! Я глубоко ценил ее и дружески любил. Столько было в ней вкуса, тонкого понимания красоты, уже не говоря о музыке, которая была содержанием ее угасающей от туберкулеза жизни. Разговор с ней всегда принимал характер задушевной откровенности, когда касался искусства, да и всегда к нему он и сводился, так как она жила звуками и красками. Она мне напоминала сорванную бледную нежную розу в вазе, на лепестках которой, еще благоухающих,

заметен налет увядания. Болезнь подтачивала эту талантливую музыкантшу и художницу, сделавшую прелестные вышивки, вернее, мозаики из шелка. В этот вечер она отлично исполнила сонату Грига, играла Глюка по моей просьбе и, конечно, по своему желанию — Брамса, к которому питала некий культ. В программе ее нарочито ничего не было русского, так как «русское» в сильной дозе имело быть преподнесенным во второй части, как некий гвоздь вечера, в виде пения еще неизвестной в то время в Москве Плевицкой*.

У нас на этом вечере был ее дебют в Москве, да и вообще дебют в обществе, что она с благодарностью вспоминала всегда впоследствии, когда стала любимицей русской публики, прославленной и награжденной брошью с бриллиантовым орлом государем, ее очень ценившим и приглашавшим во дворец. С тех пор она и в Петербурге стала знаменитостью; концерты с Плевицкой были в моде, и зал был переполнен обычно до отказа. Столь далекий от народа и народной самобытной жизни, Петербург любил подчас вызывать в себе чувство умиления от русской песни так же, как и повесить у себя в светской гостиной кустарную вышивку тамбовской бабы.

---

* Я пишу о прошлом, а прошлое Плевицкой принадлежит искусству, поэтому, невзирая на всю последующую трагедию, я, как о певице, не могу не упомянуть о ней добром, как нельзя не воздать должное тому же Караваджио, большому мастеру, трижды бывшему убийцей. После того как эти строки были написаны и я перенесся в светлое прошлое, Плевицкая была замешана в ужасном преступлении ее мужа, предавшего большевикам на смерть в Париже ген. Миллера, и приговорена судом к каторжным работам как соучастница.

Известный актер Художественного театра Вишневский, часто нас навещавший и в Москве и в подмосковном имении и всегда сообщавший много интересного о театре, об Антоне Чехове, с которым дружил, о новых постановках и планах Станиславского, о новых идеях этого талантливого любимца Москвы, как-то раз с увлечением сообщил нам интересную новость. В Москву приехала крестьянка Курской губернии, некая Плевицкая, очень талантливая, ничего общего не имеющая с банальным типом «исполнительниц русской песни». Этого специального жанра пения я никогда не любил, так как слишком часто родное, русское, народно-примитивное или подлинное поэтично-самобытное искажалось, опошлялось, вульгаризировалось и удешевлялось ложной сентиментальностью, искусственной «слезой и тоской», считавшимися элементами русской души, не говоря об обычном отсутствии талантливости исполнения.

Подлинно русское чувство, уход в русскую природу и степь можно было в мое время найти не у «исполнительниц русских песен», а у цыган, вернее, у лучших солисток. Такой, и высоко талантливой, была знаменитая Варя Панина, певшая со своим хором у «Яра», а также иногда выступавшая в концертном зале Дворянского собрания. Не только глубокое контральто этой, уже не молодой и не красивой артистки, подлинной художницы, но еще более чувство, волнующее душу, вкладываемое ею в песнь и скрашивавшее иногда и пошловатые слова романса, завораживали и давали сильные переживания и, как говорится, «вышибали слезу». Ее почти уродливое лицо

словно преображалось во время пения, музыкальное чутье и художественный такт никогда ей не изменяли, а прекрасный хор под ее пение поднимался на не всегда для него обычную высоту исполнения. И хор, и сама Варя Панина знали хорошо публику. Обычная, кутежная у «Яра» была для них одно, настоящие любители-знатоки — другое; последних они ценили, любили и для них и репертуар, и утонченность исполнения с нежными пиано и замиранием аккордов были особыми и подлинно художественными, с исключительной поэзией, особой, только цыганам присущей.

Вяльцева, любимица Петербурга, стояла на границе между подлинным и мишурным, но нега и необыкновенная женственность ее голоса заражали, действовали чувственно-любовно. В ее пении были элементы подлинной лирики, но она не была ни подлинно народной, ни подлинно цыганской певицей, а скорее концертной, совсем иного порядка, чем Варя Панина.

Цыганское пение, как я его слушал в небольшом кружке друзей братьев князей Голицыных, братьев Раевских и других со строго нами подобранным репертуаром и с лишь таким количеством вина, чтобы оно могло содействовать должному настроению от и без того опьяняющего пения, являлось искусством подлинным, совсем особым и очень наслаждительным. Оно помогало чувствовать Россию, сливалось с ее природой и вызывало призрак Пушкина. В мое время в разрушенном впоследствии старом, милом «Яре», замененном роскошным рестораном американского

стиля, существовал еще «Пушкинский кабинет», где он, любитель «Яра», слушал с друзьями цыган.

Возвращаюсь к Плевицкой и нашему вечеру.

Сообщение артиста Вишневского меня заинтересовало и, переборов свой скептицизм, поверя его словам, я отправился к Плевицкой в скромную гостиницу. Бедная обстановка, невзрачный, маленького роста муж, ее аккомпаниатор, скромная женщина с привлекательным русским лицом, приятной улыбкой, белоснежными зубами, понравившийся мне бесхитростный рассказ о себе, о своей любви к пению и к русской песне, которую она изучила и которая вдохновила ее на создание собственного репертуара, — все это создало хорошее впечатление, чувствовалась талантливость, а главное — искренность. Репертуар мы совместно установили, и я пригласил ее, предупредив, что этот показательный для нее, многолюдный нарядный вечер имеет для нее немалое значение.

В это посещение крестьянки Плевицкой, скромной, в скромном номере гостиницы, трудно было предугадать нарядную эффектную даму, какой она явилась у нас на вечере, в ало-красном, красиво сшитом платье, подчеркивавшем прекрасный в то время стан и белоснежный цвет широких плеч. Волосы, густые, цвета вороньего крыла, и соболиные брови придавали ее облику особую колоритность.

Все же, не скрою, я немало волновался, ввиду состава приглашенных и повышенных требований их, какое получится впечатление от этой московской новинки. Я рассчитывал на ее талант и, как таково-

му, была оказана подобающая встреча, увенчавшаяся, к ее и моему счастью, полным признанием.

Плевицкая меня сразу очаровала и поразила искренней поэзией народной, и подлинно народной, в исполнении разнообразного своего репертуара. Тут был и народный юмор, и ухарство, и заливная песнь, и трогательность в ценном смысле слова, была и отличная мимика и пляс — вернее, плавные движения тела, с той величавой гордостью, переходящей в удаль, которая свойственна нашему и еще в более художественной форме испанскому танцу, лучшему народному танцу, мне известному. Последний может быть оценен во всей своей самобытной красе, конечно, не на сцене каких-нибудь театров-варьете, а на подмостках народных скромных кабаков, где я им любовался в Испании. У нас в России, к сожалению, не было нашей гениальной, высокохудожественной и культурной Аржентины, могущей бы наш народный танец путем отбора явить в претворенном виде, в подлинно художественном стиле. Отчасти Плевицкая этого достигала путем интуиции и благодаря вкусу и такту, к сожалению, изменившим ей в выборе репертуара впоследствии, в угоду эмигрантской публике ею засоренного и сниженного ложной сентиментальностью. Эмигрантская тоска и слеза (которой преисполнена песня «Замело тебя снегом, Россия», исполняемая на бис и мне не нравившаяся) многое продешевили в эмигрантском искусстве.

По-своему я заплатил дань этой тоске, вернее тоске по дорогому моему сердцу облику русской бабы, «пахнущей сеном», кумачом, терпким ситцевым плат-

ком, обожженной солнцем на жнитве, по которой я стосковался на чужбине и которой я посвятил свое стихотворение «Любимая». Плевицкая переложила его на удачную музыку и под аккомпанемент гитар и балалаек его отлично исполнила с шумным успехом в Париже, в зале Гаво.

Долго в этот «незабываемый», как она его и впоследствии называла, вечер ее интервьюировал в углу гостиной Станиславский и Собинов, которые были в полном восторге от всего, что без всякой школы (и это примечательно) было в пении Плевицкой ценного, свежего и непосредственного.

Интересно было на наглядном примере проследить, как у нас, да и не только у нас, но обычно во всем мире складывается оценка нового явления (в музыке, в живописи, в поэзии — все одинаково), создающая в свою очередь «репутацию». Надо ли говорить, что в данном случае, как и в сотнях других, пока не был дан тон и точка опоры «свыше» — видными знатоками и критиками, а впоследствии не утвердилось мнение об «известном», «знаменитом» или «известной» и «знаменитой», бывших «неизвестными» и «не знаменитыми», мнения, как и у «публики» на нашем вечере, высказывались сначала робко, неуверенно и сдержанно.

Ах, как мне известна эта сдержанная робость, это опасливое недоумение, которое можно читать в глазах боящихся, не имеющих своего мнения и дожидающихся этой точки опоры и санкции видного критика, первой газетной рецензии; после этого открывается шлюз плотины и льется поток слов в гостиных

за светским чаем. Всегда все то же обычное явление при выходе из театра после премьеры, на вернисаже выставки, после дебюта на концерте: «Ну, что? Ну, как? Что скажете?» — «Очень хорошо!» — «Правда? Не правда ли? я тоже нахожу!..» — «Плохо!» — «Да, мне тоже показалось неважно, хотя, как вам сказать, все-таки что-то есть...» (Это если спрашивающий не совсем сдается, расходясь во мнении.) Все это робко, сдержанно, словно с боязнью слишком зайти вперед. Появилась газета, разбор в фельетоне — путь открыт, точка опоры найдена.

В то время, когда громоздились все выше и выше кирпичные массы строящегося моего дома, с их дырками окон и пастями дверей и ворот, с их балками, лесами, ходами и проходами, казавшимися в сумерках некими тюрьмами любимого моего Пиранези, жизнь наша текла рядом, в старинном доме Князевой, как тихая река, с радостными отражениями всего, рядом происходившего, красивого, интересного, любопытного в милой Москве. Мы изучали выставки, где встречались с художественным миром, но самые большие радости доставляла все же в Москве чудная опера, с исключительно художественной постановкой и такими голосами, как ни с одним тенором несравнимый Собинов, Нежданова, уж не говоря о Шаляпине.

В то время моя личная работа, живопись, сильно перебивалась всепоглощающим интересом и другого рода работой, ставшей весьма интенсивной, когда началась отделка моего особняка на верхнем этаже

(в шутку называемого милейшей В. Вульф «Валхалдой»). Работа с Тамановым и его помощниками-художниками из Петербурга (скульптурные работы были поручены брату Евгения Лансере — архитектору-скульптору) была очень увлекательна и оставила на всю жизнь самое приятное воспоминание. Это были культурные, чуткие, все понимающие с полуслова и увлеченные делом работники. Доверившись им, я все же исходил из убеждения, что только тогда отстроенное жилище может стать родным, близким сердцу и соприродной обитателю рамкой жизни (что так важно, когда обитатель чувствует моральное значение для него, для его внутренней жизни, для ее настроенности, для своих ощущений этой рамки), когда заказчик, одновременно с архитектором, вносит свои идеи, свои чувства, точно формулируя свои требования и все подчиняя своему личному вкусу, если он в него сам верит и на него опирается и руководствуется своими личными определенными потребностями, облюбовывая и обдумывая каждую деталь. Так как имелось в виду создание произведения искусства, то и потребности и предъявляемые требования были в данном случае повышенными.

Потому дома и дворцы, выстраиваемые «на заказ», без личной интимной связи в работе заказчика и архитектора, без вкладывания первым своей души в работу, всегда грозят быть бездушными, чуждыми, несмотря на их художественную, архитектурную ценность. Мне кажется, что люди должны себя чувствовать растерянными, до известной степени несчастными, когда они должны поселиться в доме, исполнен-

ном «на веру» для них архитектором, говорящим им: «Теперь готово — пожалуйте!» Такие постройки воздвигались при мне в Москве для именитого купечества, вынужденного жить, думается, вопреки своим потребностям, словно среди некоей театральной декорации, в португальском (особняк Морозова на Воздвиженке), английском дворце или палаццо Палладио.

В малейших подробностях разрабатывались планы, рисунки, орнаменты, отделка стен с позолоченными стильными орнаментами и барельефами особняка. Одновременно вылепливались орнаменты, скульптуры, капители колонн, барельефы и орнаменты карнизов для уже законченного вчерне фасада .

Это была самая захватывающая стадия работ. Таманов мастерски справлялся — и это я вменяю ему в огромную заслугу — с пропорциями комнат особняка, имевших разную высоту, в зависимости от площади, начиная с огромной высоты, высоты 9 ½ аршин — двух этажей, и кончая сниженными потолками некоторых уютных жилых комнат.

Все эти расчеты, весьма сложные, открывали мне глаза на те таинственные законы архитектуры, которые делают ее родной сестрой музыки и картины, подчиненных тем же законам гармонической композиции, являющихся такой же «стройкой», где пропорция радует, когда она найдена, и малейшая диспропорция коробит.

Архитектуру я любил не менее живописи, а в то время, когда на ней сосредоточены были мои мысли и когда мне посчастливилось войти во все ее тайны

и вкусить ее чары, мне даже казалось, что я ее люблю больше. Какой-то из архитекторов, видя мой интерес и, как он выразился, «чутье» к архитектуре, сказал мне: «Из вас бы вышел хороший архитектор». Эти слова запомнились. Работая с Тамановым, иногда и впрямь жалел, что после университета не стал изучать архитектуру и не предался ей. Вечная логика, целесообразность, конструктивность и живописная орнаментальность, не меньшее, чем в картине, поле для фантазии и полнота достижений при оперировании тремя измерениями дают в этом искусстве какое-то особое удовлетворение, а чувство мощи, монументально воздвигнутого из мощного материала (всегда завидуешь мрамору и камню в Италии) здания дает чувство героическое, величайший созидательный пафос. Ни к чему так не применим термин «созидание». До известной степени нечто похожее должен испытывать крупный вождь — государственный деятель, сооружающий государственное здание, от основы до деталей разрабатывающий его конструкцию. К сожалению, как нас учит история, человеческий материал основы и стены такого здания не из гранита.

Что должны были переживать люди, когда строился Анкорский храм, столь меня пленивший своей духовной, величавой утонченной красотой, в точной копии (части его) на колониальной выставке в Париже. Что это было за поистине божественное творчество, обслуживавшее нам столь чуждую и жуткую религию, какое было счастье воздвигать это чудо, с его мистическим содержанием и идеей, с не знавшей предела фантастикой форм и орнаментов, среди тропи-

ческой природы! Недаром мой старый парижский приятель Виктор Голубев, влюбленный в Восток, посвятил себя, после его роскошной жизни в Париже, служению этому храму — сокровищу архитектуры, освободив его из удушливо-разрушительных тисков лиан и любовно залечивая раны, нанесенные веками этому памятнику мирового значения. Каждое его письмо оттуда дышало чувством радостного удовлетворения от избранного им служения искусству, вдали от европейских сует и треволнений.

Что представлял собой мой московский дом, в сравнении с подобным памятником! И все же, и творение его, и завершение, в столь иных масштабах и при столь ином задании, — дали мне чувство той радости, то увлечение и удовлетворение, которые неотъемлемы от всякого художественно архитектурного произведения — малого и великого, любого порядка, любого назначения.

К этому времени относится одно из самых значительных и глубоких впечатлений из всех мной в жизни полученных от контакта со столь многими художниками, впечатление, мной хранимое в памяти как знаменательный момент жизни, когда она озарилась сближением с Врубелем.

Врубель принадлежал к той плеяде художников мирового масштаба, которые могут почитаться гениальными и вдохновенными; вдохновенными не в смысле обычном, так как каждый крупный и даже средний художник, в большей или меньшей степени, причастен к подлинному вдохновению, более или менее сильному и глубокому.

Вдохновенность Врубеля была высшего порядка, и ныне во всем художественном мире отсутствующего. Ее надо понимать в смысле приобщения в творчестве к неким высшим духовным, мировым началам, вечным, потусторонним, божественным откровениям.

Все творчество Врубеля протекало под особым знаком и отмечено было особой, не всем понятной печатью. Отсюда огромная амплитуда колебаний в его оценках — от полного недоумения, испуга, отрицания до углубленного восторга и культа.

«Не понимаю ничего! Бог знает что! Разве это искусство!» — говорил собственник галереи П. Третьяков. «Декадентство, психопатия, галлюцинация!» — слышались возгласы мнящих себя — и не без основания — ценителями, и вдруг словно прозрение: «Гениально странно, но велико, значительно, необыкновенно талантливо, огромное мастерство!..»

Так отнесся И. С. Остроухов: не признавал и вдруг стал набрасываться, покупать.

Чуящие в нем большой талант боялись баловать и ставили на него, как на биржевую бумагу. «Это было в то время, когда я Врубеля в рублях держал...» — выразился один крупный меценат из купцов; горделиво его осаживали, чтобы понимал свое место, и в Киеве, во время работ во Владимирском соборе, маститые его конкуренты (Сведомский, Каторбинский и «великий» Васнецов). Отчасти, но все же отчасти только, признавал его Прахов, постольку поскольку, иначе как объяснить себе, что при сотрудничестве в росписи этого собора таких несоизмеримых величин, как Врубель и другие участники, самая

ответственная работа была дана посредственностям, гениальные проекты Врубеля забракованы и ему поручена была лишь орнаментальная роспись, то есть была дана самая скромная роль.

Такие свыше ниспосланные таланты, художники с таким духовным содержанием — явление редчайшее и благодатное. У нас не поняли (а заграницей ли было это понять!), что Врубель был таким явлением, или поняли по малости, поздно, односторонне лишь весьма немногие, спохватились, запоздали, когда прозрели. Не поняли, что Врубеля нужно было беречь, как творческую силу для великого национального дела, а его взяли в оборот для частного театра, на роспись стен в более или менее безвкусных особняках, ларцов, балалаек, для снижающего, оскорбительного, скучного дела, от которого он не мог в силу нужды отказываться. Не поняли, что Врубеля нужно, как человека, беречь, а его морили голодом, обижали голодного скупой платой или увлекали в кутежи, спаивали. Россия оказала ему прием, как страннику, дала переночевать и слегка накормила, чтобы не умер, не поняв, что он пришелец свыше, и эту тупость, косность и этот грех простить трудно.

Словно весь Врубель был каким-то анахронизмом — явился не там, не тогда и не к тем людям, не в ту эпоху, как требовал для полного расцвета сил и для осуществления великих заданий его подлинный гений.

Был ли Врубель поистине крупным, совершенным мастером? И да, и нет, во многом, но не во всем.

К сожалению, в масляной живописи и у него, как

и у всех русских художников нашей эпохи, учеников Академии, каким был и Врубель, сказывалось во многом неумение владеть материалом. Большая патологическая нервность, спешность и порывистость в работе, часто шедшая бок о бок с кропотливым, крайне внимательным изучением малейших деталей, структуры отдельных предметов, тканей, цветка, дерева, кончая лицом человеческим, кисти рук, одеяний и его орнамента, во многом содействовали техническим дефектам живописных приемов и в обращении со столь капризным материалом, как масляная краска, не терпящая игнорирования известных технических и химических законов, столь изученных древними мастерами. Трагическим последствием этого явилось очень быстрое почернение всех Врубелевских картин, писанных маслом, до неузнаваемости, на моих глазах изменившее первоначальный чудесный тон.

В этом я мог убедиться во время моего прощального посещения перед отъездом из Москвы Третьяковской галереи, где я долгое время не был. Картины Врубеля — «Демон», «Пан», «Цыганка», «Ночное» и другие были неузнаваемы.

К большому счастью, Врубель много работал акварелью. Акварель и гуашь являются показательными для оценки всей красоты, богатства, насыщенности, драгоценности и изысканности Врубелевской красочной гаммы.

Рисовальщиком Врубель был первоклассным, и, по мастерству и изысканности, он может быть приравнен к самым лучшим мастерам древних времен, хотя с годами его рисунок стал столь своеобразным, что

делал его отличным от всех мастеров рисунка, настолько остро выражались в работах его индивидуальность, его проницательная зоркость, его нервная обостренная восприимчивость.

Врубель жил в мире видений и вдруг, погружаясь в космос, в мир реальных тел и форм, любовно изучая их структуру, на свой лад настраивал, и на такой высокий лад все изученное пытливым глазом, что самое реальное, будничное (кусок обоев, мебель, занавеску, ковер) преображал в сказочное видение, фантастический орнамент.

Отличительным свойством глаза Врубеля было — видеть мир, его окружающий, столь же, как им воображаемый, в обогащенном претворении, подчас усложненном до крайности; это делало его столь отличным от современных художников, обедняющих многообразие форм и цветов в окружающем их богатстве природы путем синтеза, стилизации, упрощения, доведенного до наипростейшей темы. У Врубеля все виденное преломлялось через особую призму; у него все изысканно, подчас до причудливости, все обогащено, насыщено до переизбытка, полновесно, содержательно и всегда и в малом и в великом значительно*. Этому содействовал особый «росчерк» карандаша и мазка Врубеля, трактовка путем осложненных преломлений, дроблений плоскостей, форм и

* В некотором отношении единственный художник, и только внешне ему родственный в смысле обогащенности восприятия и сложности, это Моро, с которым французы, Врубеля не понявшие, его сравнивают, конечно, оказывая предпочтение Моро и считая Врубеля его «подражателем», не понимая значения Врубеля.

линий, близких к мозаике и к кружевам, прием, делающий в высокой степени своеобразными и живопись, и рисунки Врубеля.

Менее всего он был похож на кого-либо из художников нашей эпохи своим визионерством. Глаза Врубелевских фигур, устремленные в потусторонний мир, нереально, напряженно расширенные, производили мистическое, подчас тревожное и жуткое впечатление.

Эти два отличительных свойства усложненно-обогащенного восприятия натуры и визионерства являлись не только в сфере творчества в искусстве неотъемлемыми у Врубеля, но и в творческом процессе житейских переживаний и в любовных увлечениях. Женщины, в которых он влюблялся (цирковая наездница, явившаяся в его глазах совсем особым существом), идеализировались в его воображении до степени некоего сказочного видения — русалки, царевны или мадонны.

Часто сам Врубель своей возбужденностью производил впечатление одержимого, когда ему грезилась композиция или когда он работал над нею лихорадочно нервно.

Таким я видел его, раньше лишь мельком встречаясь с ним, в эпоху творения его «Демона», которым он в полном смысле слова был одержим, как некой навязчивой идеей. Готовилась большая композиция, но до ее оформления сколько было метания, искания, мучений творчества, постоянной неудовлетворенности в погоне за призраком, за мечтой, перед ним носившимися, то ускользающими, то материали-

зировавшимися в неверных, сбивчивых, но столь подчас чудесных образах, ни днем, ни в долгие бессонницы не дававших Врубелю покоя; многое уничтожалось, гибло бесследно.

Наконец я увидел нечто, похожее на ларву, удлиненного червя с грудной клеткой и закинутой за голову рукой, человекообразное нереальное существо, лицо не давалось, переписывалось.

Не забуду никогда трагического впечатления, которое на меня произвел Врубель за час до открытия выставки «Мира искусства» в залах Петербургской Академии художеств. Уже начали стекаться художники, представители прессы. Нервный, с красным от прилива крови лицом, с растрепанной прядью обычно изысканно причесанных волос (Врубель вообще очень следил за своей наружностью и костюмами), весь в поту, Врубель с нервной поспешностью дорабатывал уже выставленный огромный длинный холст «Демона». В последний момент он вдруг решил переписать все еще не удовлетворявшую его голову Демона, самое значительное место картины. Я с ужасом следил за его нервными мазками. Появился до того не существовавший огромный пламенный цветок, как некий светоч, на челе Демона, менялся нос, глаз... «Лишь бы не испортил, — думал я, — а сейчас нагрянет толпа, откроются залы». Было жуткое зрелище!

В одной из стадий творчества «Демона», моей любимой, более удачной, чем большая композиция маслом (приобретенная В. В. Мекком и впоследствии проданная им Третьяковской галерее), Демон был

задуман летящим над морской пучиной (изъятой на картине). Эта композиция узкого формата, исполненная акварелью с гуашью и золотом на павлиньих крыльях, с чудесной гаммой красок, была приобретена мной и была одной из любимых вещей в моем собрании.

Тяжелый неизлечимый недуг подтачивал и без того перенапряженную нервную систему Врубеля. Он временно лишился рассудка, потом вполне оправился, но увы лишь на время.

Таким вполне нормальным, даже просветленным и более спокойным, чем раньше, я чаще всего видал его. Навещал я Врубеля на даче в Петровском парке, где и провел с ним раз целый день и вечер.

Он сидел со своей любимой, милейшей сестрой (издавшей его интересные письма) на балконе и писал акварелью лиловые кампанулы. Горшок с цветами стоял совсем рядом у самого его лица, и каким пытливым взором, смотря на них в упор, он изучал структуру цветка, чашечки лепестков, причудливые подробности этих прелестных колокольчиков! С каким особым нежным чувством смотрел я всегда на эту очаровательную акварель, висевшую в моей галерее, приобретенную как ценное для меня воспоминание этого дня, проведенного с Врубелем. Мы уютно распивали чай. Беседа с Врубелем была непринужденная, приятная и углубленная, другой тональности, чем со многими другими художниками. Во всем чувствовалось университетское образование, начитанность, культурное, углубленное отношение к искусству и в оценках людей. Юмор, который я всегда так ценю,

иногда острое саркастическое словцо придавали разговору приятную легкость. Врубель отлично знал историю, стиль различных эпох; он поражал меня острой памятью, позволявшей ему без каких-либо справок в источниках рисовать доспехи, костюмы, головные уборы, оружие любой эпохи, потому исторические композиции из эпохи Ренессанса и любимой его готики давались ему очень легко.

После чая мы пошли вдвоем гулять в Петровский парк. Был чудный летний вечер. Мы говорили, мечтали, любовались. Вдруг молниеносно, на моих глазах, создалась у Врубеля идея картины «Снегурочка». Лето... тепло... зима... По какой таинственной ассоциации, в силу каких оккультных законов творческой мысли, художественного прозрения родился этот образ в его мозгу, в тени лип красивого (и столь искалеченного безобразными дачами и ресторанами), близкого сердцу москвичей Петровского парка? Разве можно когда-либо понять все это, эту вечную тайну!

«Платье, рубаха с орнаментом мороза, знаете... цветы мороза у окна... и усыпанная звездами... черные косы... как красиво». Словно лунатик, Врубель, остановившись, выговаривал эти слова, которые были уже почти не слова, а бредовые мазки на воображаемом холсте. Родилась чудесная, небольшая, узкого формата акварель-гуашь с серебром, которую я в силу контраста обрамил рядом с эскизом Врубеля «Пир царя Салтана», того же размера, в жгучих тонах — красное с золотом, как два драгоценных камня, они сверкали у меня среди других произведений Врубеля.

Влюблен был Врубель в то время в сказочной

красоты им приобретенную перламутровую раковину павлиньего цвета с переливами опала. Все изучал он сложную структуру перламутрового орнамента, рисовал углем, карандашом, в разном формате, в разных поворотах. Так он любовался, что я предчувствовал, что он, вдохновляясь этой раковиной, может сделать сказочную композицию, которую я и просил для меня исполнить в красках. Врубель страшно обрадовался. Как обычно, он в то время сильно нуждался.

«Ваша картина готова, хорошо вышло, приезжайте смотреть, назвал ее «Жемчужина», сделал фигуры русалок. Они в раковину словно вплывают, мучаюсь с рамой, пока широкая серая, но хочу всю расписать — посоветуемся, жду вас...» Как я обрадовался этому письму, немедленно поехал на дачу Врубеля, горя любопытством. Какой это был праздник для меня, когда я увидал это сокровище! Это одна из самых волшебных вещей Врубеля, и она была и жемчужиной моего собрания. Только рама мне не нравилась. Не нравилась мне мысль ее росписи, при столь насыщенном и без того красочном содержании самой картины (исполненной акварелью с примесью пастели, к счастью, не маслом, потому вся свежесть красок была обеспечена).

Меня всегда поражало неумение художников подбирать рамы к своим вещам, часто полное отсутствие чутья и вкуса. Хорошая вещь, а раму к ней либо никак не может выдумать, либо обрамит скверно. Странно и непонятно это явление. О чудесных рамах, которые за последнее время с таким вкусом делаются в Париже для современной живописи, при-

дающие нередко обманчивую ценность малоценному холсту, у нас в то время и помину не было. Сколько ужасных рам мишурного, вульгарного золота губили живопись в Третьяковской галерее; да редко у художников и денег хватало для изысканного обрамления своих произведений.

Деньги в кармане у Врубеля не удерживались: только получит, обрадуется, и вдруг, при неоплаченной квартире, купит дорогую красивую вазу Галле.

Я также увлекался этими чудесными по изысканной технике и цветам произведениями чародея Галлэ из тяжелого стекла, местами массивного, матового, местами прозрачного. Этот мастер открыл целую эру художественной обработки стекла, за последнее время ставшей одной из самых интересных отраслей французского прикладного искусства. После знаменитых древних венецианских стекол, кубков, из которых пили янтарное вино гости Медичи, флакон, ваза, кубок вновь вошли в свои права и представляют собой подлинную художественную ценность на парижском рынке.

После каждой моей поездки в Париж собрание этих чудесных ваз Галле у меня увеличивалось, обогащалось новыми изысканными экземплярами. По смерти Галле мне удалось приобрести у его вдовы любимые его стекла из его личного собрания. Среди разных других ваз, глубокого винного цвета, большой чаши с черными лиловыми ирисами, словно тонущими в мутном фоне цвета зеленого нефрита, тяжелой вазы коричнево-ржавого цвета с еле материализирующимся сквозь теплый фон фантастичес-

ким цветком, исполненным из частиц червонного золота, чудом техники вплавленным в глубь стекла, была одна ваза несколько античной формы маленькой урны, об утрате которой среди стольких утрат я особенно жалею: она была моя любимая. В опаловой густой массе стекла серебрились (мельчайшие частицы серебра) мохнатые вербочки; пожалуй, не менее любил я и другую, с нежно-розовым гиацинтом, утонченно стилизованным, проглядывающим сквозь мутно-молочную массу стекла.

Сильно бедствующего Врубеля (он мне всегда казался трагической жертвой судьбы, человеческой тупости и неблагодарности) я раз посетил, уже вернувшегося в город, в убогой его квартире... Это было уже близко к печальному финалу. Он в то время, крайне нервный, иной, чем тогда, во время прогулки в парке, поразил меня внезапной переменой. В то время у него была мания внезапно бежать из города, обычно рано утром, чуть не до восхода солнца — на заре. Брал он извозчика и приказывал везти скорее за заставу, в поле или лес.

И вот, предо мной на мольберте стояла большая, поистине волшебная композиция, сильно продвинутая, почти законченная: «Пасхальный звон». Среди белых стволов березовой рощи летели византийского стиля херувимы в белых ризах; вдали, в поле, виднелась церковь и словно слышался радостный утренний звон. «Что за прелесть!» — воскликнул я громко и, помню, чуть его не обнял.

Пусть это будет банально, сто раз сказано, и все же хочется еще раз сказать, какой это праздник для

души, когда видишь подлинную вдохновенную вещь; но когда присутствуешь при ее появлении на свет, рождении из небытия, из каких-то тайных недр, то это праздник еще более захватывающий, не менее, если не более, волнующий момент, как первый крик ребенка.

У меня был порыв тут же, немедленно увезти с собой эту чудесную картину, пусть и не совсем еще дописанную. Зная Врубеля, я боялся, что он начнет, будучи всегда неудовлетворенным, переделывать — пожалуй, и испортит при такой неуравновешенности и нервности. Но Врубель сопротивлялся и чуть не рассердился. «Нет! нет! Нельзя никак еще! Ну, дня через два, три, дайте закончить, лики еще не хороши, обещаю — она за вами». Через три дня, когда я вернулся, видение исчезло. На том же холсте поверх «Пасхального звона» был начерно написан большой павлин. Я был просто в отчаянии. До слез было жалко гибели незабываемой вещи, которую я предвкушал видеть у себя.

«Другого холста не было. Вот и написал сверху! Захотелось после белого написать синее с золотом, так красиво, богато. Не сердитесь.... Виноват!..»

Все же я сердился.

Все творчество, процесс творчества и сам духовный облик Врубеля оставили неизгладимую память во мне до сего дня. Помню его голос, его жест, его изящную внешность, всегда хорошо одетого, с изысканными галстуками, до которых он был большой охотник, породистым, несколько польского типа лицом, тщательно зачесанными волосами, вспоминаю

его воодушевление, его увлечение грезами и видениями, вечно его завораживающей красоты, невидимого, но для него разверзающегося мира, в который он погружался, любуясь праздничностью земного мира, столь мало для него праздничного и гостеприимного, но в котором он находил свои особые, ему нужные, ему понятные радости вечной красоты. Наряду с этим помню всю обаятельность его простоты. Лишен он был всякой напыщенности, рисовки, самовлюбленности, столь часто среди художников встречающихся.

Несмотря на бедность, подчас острую нужду, он в равной мере всегда подтянутый, был чужд всякой нарочитой богемной распущенности, в чем, наряду со всем его образом мысли, сказывалась глубокая культура.

Он был «великим» и сознавал это, но столь велико было то, к чему тянулись его тревожная, одухотворенная и восторженная природа и его нервные, непрочные силы, что в сравнении с этим он сам, как истый великий талант, сознавал свою беспомощность. В этом было великое благородство его души.

ГЛАВА XI

Когда последний маляр, окончивший раскраску моего дома, вполне достроенного, сошел с лесов и леса пали, я, отойдя поодаль на бульвар, впервые увидал вполне завершенным новородившееся здание.

Трудно описать силу испытанного мной в этот

момент чувства, ту особую, ни с чем не сравнимую радость от доведенного до конца художественного произведения, на которое было много затрачено и мысли и труда, рисовавшегося в воображении и вдруг ставшего реальностью, вошедшего в мир в качестве новой ценности. К этому примешивается и некое чувство особой гордости, которой я не стыжусь, ибо это чувство имеет оправдание, подобно гордости отца своим ребенком. Да, это очень удачное произведение архитектора Таманова, все мои ожидания превзошедшее, во всяком случае полностью оправдавшее; оправдавшее веру и доверие, мною моему избраннику оказанные, и мое детище, по моему плану, по моим указаниям, при моем ближайшем руководстве осуществленное. Это сознание меня радовало. Чувство, что это «мой дом», моя «собственность», отходило даже на совсем задний план. Прежде всего это, конечно, явилось произведением искусства, вклад в московскую архитектурную сокровищницу, соответствующий потребностям, условиям эпохи, давший новое разрешение задачи частного и одновременно доходного дома, при соблюдении заветов нашей родной классической архитектуры и притом соответствующий и той конечной цели, имевшейся мной в виду, о которой скажу позже. А самое главное — это была несомненная удача.

Сиял радостью Таманов, стоявший со мной рядом и, как дирижер оркестра, опустивший свою палочку после заключительного аккорда сложной продирижированной симфонии.

Не художник не поймет всего значения подобной

радости. Столько в этой радости светлого, чистого и духовно высокого. Думается, никакое достижение, как художественное, не в состоянии в какой-либо области дать такого просветленного удовлетворения.

Это достижение Таманова увенчалось официальным признанием, даже почестями и славой. Специальная комиссия по осмотру и оценке новых художественных построек в столицах, учрежденная Академией художеств, приехала в Москву, признала этот дом лучшим и красивейшим из новых выстроенных зданий в Москве и выдала ему первую премию. От той же Академии Таманов получил золотую медаль. В скором времени он получил звание архитектора, заведующего загородными дворцами в Петербурге, и был избран директором Академии художеств.

Я от души радовался за него, оценив его не только как мастера своего дела, но и как прекрасного, честного и чистого человека. В этой оценке Таманова я не ошибся: он безукоризненно с большим достоинством держал себя на своем посту при водворении большевистских вандалов, не идя ни на какие компромиссы. Убедившись, что ему с новыми хозяевами России не по дороге, он покинул свой пост и дорогой его сердцу Петербург, ставший Ленинградом, и уехал в свою Армению, хотя был русским до мозга костей; быть может, потому и уехал.

Московская Городская дума постановила заказать художнику Лансере каменный барельеф с изображением Георгия Победоносца, который, как символ признания города Москвы, имел быть вправленным в стену фасада нового дома, украсившего Москву. Подоб-

но многим «делам» в России, это «дело» затянулось, а события предали его забвению.

Теперь, когда разгромлен внутри и искалечен снаружи дом, мое жилище, превращавшееся на протяжение всего нескольких лет после революции то в военное учреждение, то в казарму для рабочих, а ныне, по слухам, в какой-то врачебный институт (хоть бы с этого начали!), когда нет более старой милой Москвы, после разрушения ее чудесных церквей, исторических монастырей, после искажения новаторами-вандалами ее родного, столь характерного облика, когда нет и самой России, хочется мысленно перенестись к этому, столь недолго прожившему и меня порадовавшему моему детищу, воскресить в памяти, чем оно было. Хочется мысленно восстановить это видение, его величественную громаду, не давящую, благодаря удачным пропорциям, а стройную, с ее оранжевого цвета стенами (абрикосового тона столь любимого мною Петергофского дворца), белыми колоннадами, замыкающими двор, с зеленым газоном, итальянского типа лоджиями (с их нишами и плафонами тончайшей архитектурной и скульптурной разработки) и скульптурными барельефами на фасаде последнего этажа (моего «особняка»), статуями и огромными каменными львами у входа, стражами дома.

Как красиво выделялась вся эта оранжево-белая архитектурная масса на опаловом морозном небе и белой пелене снега, или на бирюзе летнего неба, зелени газонов двора и на фоне веселых лип Новинского бульвара.

Красивая ограда и на столбах ворот железные фонари изысканного рисунка, стоявшие со дня основания Московского университета на входной наружной его лестнице, проданные на слом и где-то мной найденные в сарае и купленные на вес за 8 рублей шесть фонарей.

У архитектора есть всегда любимые задачи, «любимые куски» в постройке здания. Таковыми были фасады, на редкость удавшиеся, флигелей, смотрящих на бульвар и, конечно, фасад верхнего этажа (моего особняка) с его колоннадой и любовно сработанными лоджиями. Мысленно поднимаю глаза и вижу на фоне неба всю красоту этого венчающего здание последнего этажа, подлинного произведения искусства. Из лоджии, сквозь колонны, вид на всю Москву; золотые купола Кремля, океан домов, пестрых крыш, бульвары, сады, арабеск уходящих извилистых улиц. Внизу величественный въездный двор со статуями в нишах и львами, с веселой зеленой травой, оправленной белым камнем, и отлогими ступенями к выходу.

С этих лоджей я наблюдал раз странное, забавное зрелище — сцены, разыгрываемые группой актеров, которые подъезжали, выходили из-за колоннад, составляли живописные группы в старинных костюмах. Крутили фильм «Анна Каренина». Словно воскресла ушедшая эпоха и стиль дома, облюбованный для этой цели, сливался с этими призрачными фигурами.

Чудное солнечное утро, подан автомобиль, всего несколько дорожных мешков с самым необходимым, остальное все оставлено и лишь временно спасено в

подвалах музеев. Вокзал, солдаты у вагона, бегство в Крым перед нависшей грозой. Помню последний беглый взгляд на оранжево-белый улыбающийся на солнце фасад дома — последний взгляд, но тогда все же не казавшийся мне прощальным. Сознание не охватывало гигантских масштабов событий; не только не верилось, но и не думалось, что временное бегство в Крым будет последним этапом моей жизни в России и что я ее более не увижу.

Словно в бреду, когда так ярко, до мельчайших подробностей проходят в памяти образы и видения прошлого, хочется призраком пройтись по всем нашим комнатам, теперь столь же призрачным и все же до каждой детали точно и ясно, как наяву, предстоящим передо мною после уже столь долгих лет жизни на чужбине. Мучительно и сладко это возвращение в прошлое.

Быстро взлетаешь на лифте на мою вышку, в мой особняк. Отдельное крыльцо, отдельная передняя с пестрым ковром, мраморными вазами, зеркалами. Когда у нас прием или вечер, в этих вазах горят красные азалии. Квартирный дом, жильцы — это другой мир — не врывающийся в нашу обособленную жизнь.

Большая общая лестница, общающаяся отдельным коленом с особняком наверху, наглухо отрезана большими дверями. Этот предельный загиб широкой лестницы, красиво архитектурно обработанный, с полукруглым потолком, кессонами и падугой, уже часть целого архитектурного ансамбля, благодаря сквозным аркадам в стене. Уже видна сквозь них перспектива смежных комнат — музыкального зала, в

свою очередь такими же сквозными аркадами сообщающегося со столовой, белые колонны которой виднеются издали. Все вместе образовывает праздничную при солнечном свете или при зажженных люстрах амфиладу, напоминающую архитектурные фоны панно Тьеполо.

При входе старинная мебель с позолотой и лиловым, аметистового цвета атласом и высокие канделябры стиля XVIII в. по углам, белые с золотом, похожие на ростральные колонны со многими скульптурными подсвечниками. Это воспоминание моей бабушки, ее чудного особняка на Садовой, пережившего московский пожар 1812 г., принадлежавшего тогдашнему губернатору Ростопчину; и мебель, и канделябры, как и часть мебели гостиной, ростопчинские. Старинная мраморная статуя, копия греческой, приветствует меня у входа на лестнице, как некий пенат.

Вот музыкальный зал. Его отделка — самое тонкое достижение Лансере из всего им для этого дома сработанного. На узких мраморных панелях, между шестью арками и между тонкими пилястрами с канелюрами, им были исполнены в матовом мраморе нежные, как кружево, скульптурные, орнаментальные панно по мотивам орнаментов Рафаэля в Ватиканских Лоджиях. Тонкие стебли и листья переплетались изысканно и нежно, местами обрамляя чуть подогретые золотом камеи. С потолка, полукруглого с падугой, свисали две поистине волшебные по легкости и форме люстры екатерининской эпохи: с вьющихся из золоченой бронзы лент свисали, как бахрома, похожие на струи дождя, тонкие длинные хрустали, а в центре яркой

бирюзой светились фарфоровые урны с хрустальными букетами цветов. В чашечках цветов из золоченой бронзы были вправлены свечи (с электричеством), от света которых люстры казались светящимися фонтанами прозрачной воды. В гармонии с белой комнатой были оживлявшие ее скульптурные античные мраморные вазы, бюсты и стильные стулья с легкой позолотой, крытые белым шелком. Белая сирень в горшках (из нарских оранжерей) давала заключительную живую ноту в этой белой комнате, с контрастирующим пятном черного рояля. Трудно сказать, когда она казалась более праздничной, радостной, более красивой — когда сияли люстры-фонтаны, или когда сквозь окна ударял в нее яркий отраженный свет воды Москвы-реки, делающей загиб перед ее двумя окнами и уходящей сверкающей лентой в необозримую даль.

Сквозь аркады я вижу столовую, глубокую, разделенную четырьмя белыми колоннами; за ними — полутень в глубине, где верхний свет окна освещает вправленное в стену большое панно А. Бенуа, словно разверзающее стену и открывающее вид на озеро с островом и зеленью, исполненное потушенными тонами, с группой нимф и сатирами (воспоминание выставки «Современное искусство»). Мебель тяжелая, с большими диванами (стильные — белое с золотом — крытые лимонно-желтым матовым шелком). Длинный стол, павловской эпохи, зеркало, обрамленное бронзовой решеткой, с каплями хрусталя, посреди старинная желтая ваза с пейзажем и оранжевым мазком апельсин или с цветами. На стене, цвета

слоновой кости, мраморный профиль императрицы Елизаветы в бронзовой оправе и бронзовые бра, так же как и огромная люстра исполненные А. Бенуа для моей выставки «Современное искусство». Между колоннами большие мраморные вазы с цветами, а в окне — все та же сказочная, сверкающая Москва-река.

Сквозь пролеты шести арок, там, вдали, за музыкальным залом у лестницы сиял красками большой, светлый, праздничный старинный гобелен, вправленный в стену входной лестницы. Словно вторя ритму ступеней ее, его композиция изображала лестницу дворца, по которой в сказочный голубовато-зеленый парк спускалась чета новобрачных. Она с ткаными, вперемежку с золотыми нитями, светлыми волосами в опалового цвета платье, он улыбающийся с белокурыми кудрями, кораллово-красной мантией, раздувающейся по ветру.

Как лунатик, я продолжаю бродить по комнатам в царстве призраков.

Прохожу через стеклянную дверь из музыкальной в портретную, где собраны семейные, близкие моему сердцу портреты. Теплого, бледно-абрикосового цвета четыре колонны, посреди, на большом стильном цоколе, белом с золотыми скульптурными орнаментами, большая ваза эпохи Екатерины II, тепло-желтоватого тона мрамор с гирляндами из золоченой бронзы тончайшей чеканки. На нее опиралась рука жены, когда Серов рисовал ее портрет. Большая, золоченой бронзы люстра времен Директории: целый венец из полуторсов женских аллегорических фигур со

свечами. Амур наверху словно управляет этим хороводом. Стол XVIII в. из бронзы, мраморный верх с тончайшей итальянской мозаикой, музыкальные инструменты, фрукты, цветы — ковер из мельчайших камешков. Ковер коричнево-серого тона, русский, времен Екатерины, с густым орнаментом. Старинные канделябры. По стенам дорогие моему сердцу образы. Портрет бабушки Софии Степановны Щербатовой (внучки фельдмаршала Апраксина), молодой и очень красивой. Тонкое, умное лицо, тонкие руки, белые на фоне мантилии из бархата и шиншиллы. На голове тюрбан, белый с золотом, золотой бахромой, падающей на обнаженные плечи. Дед мой, кн. Алексей Григорьевич, генерал-губернатор Москвы, герой 1812 г., смотрит на меня с большого портрета своими прекрасными темными глазами; седые волосы — прическа александровских времен, военная шинель; он написан на фоне пожара Москвы в 1812 г. Тот и другой портрет написан в бытность деда и бабушки в Париже известным мастером Латуром. Его же большой портрет сестры отца моего, кн. Ольги Голицыной. Пушкинское время, длинные черные букли, пробор, белое, стильное, легкое платье, веер из перьев райских птиц. Такой юностью, свежестью дышит этот портрет моей тети! Далее, прадед в коричневом камзоле эпохи «Горя от ума» и его красавица жена, урожденная кн. Долгорукая и, наконец, прабабушка и прадед Апраксины. Портрет ее, писаной красавицы (урожденной Голицыной), произведение Лебрена. Тюрбан на голове, красочная шаль, золотой пояс, руки нежные, почти детские, сложенные на розовой бар-

хатной подушке. Портрет ее мужа, кисти Лампи, лучший из всех по художественной ценности и красоте живописи. Серебристого тона нежное лицо, такие же серебристые волоса, бегло и виртуозно написанные, серовато-теплый фон, мундир чудного зеленого «потухшего» тона, с розовой лентой. Какое благородство всей гаммы, и как я любил этот портрет прадеда, известного хлебосола, филантропа, приютившего в своем огромном доме на Арбатской площади (впоследствии Кадетский корпус) в Москве несметное количество бедной родни и нуждающихся семей.

Как оживали для меня все эти дорогие мне портреты при чтении мемуаров деда Щербатова, с описанием быта того времени, старой Москвы, войны, встречи его с Наполеоном на поле брани (эти интереснейшие мемуары, начинающиеся с эпохи Павла I, пропали в общей разрухе, как и бесценные мемуары моей бабушки и отца, деятеля эпохи освобождения крестьян). Какая участь постигла эти портреты с их символическим значением?

Рядом библиотека. Правильный квадрат комнаты. Кругом шкапы на три четверти высоты ее, являющиеся органической частью стен, связанные с ними тонким скульптурным золоченым фризом по белому; шелк оливкового цвета за медной решеткой скрывает полки книг. Всего три цвета в этой строгой комнате: оливково-зеленый, белый и золотой. Большой квадратный стол с зеленой старинной скатертью, стильной чернильницей и кожаными стульями, старый стеклянный фонарь-колокол. Над шкапами —

золоченый фриз и над четырьмя дверьми удлиненные панно, с барельефами (золото по белому), аллегорическими фигурами, исполненными Лансере в стиле барельефов Версальского дворца. Громадная ваза в человеческий рост цвета нефрита из зеленого сибирского камня, перед стеклянной дверью, выходящей на лоджию, с видом на всю Москву. Сквозь стекла дверей видна биллиардная большой высоты, вся из стекла, соответствующая зимнему саду на другой стороне дома. Ее стены бледно-розовые сплошь до верха завешаны старыми гравюрами Петербурга, загородных дворцов и персонажей екатерининской эпохи в тонких черных рамках.

Чутье пропорций, которое, как я уже говорил, было столь ценно у Таманова, подсказало ему сложный, в смысле общего архитектурного замысла, расчет высоты потолков. Он ловко с ней оперировал, с двумя этажами, шестым и седьмым, которые он остроумно выгадал на задней стороне дома для служб, кухни и чердачного помещения, путем снижения высоты части комнат. Из портретной комнаты я мысленно вхожу в самую значительную по размерам и огромной высоте гостиную с ее росписным потолком. До чего было интересно следить за этой росписью петербургского специалиста!

Высокие, серо-бирюзового тона стены были увешаны соответствующими по размерам портретами. Огромный портрет историка М. М. Щербатова — значительное лицо, белый парик, алый сенаторский мундир, зеленый плед, гусиное перо в руке; на столе перед ним золотой бюст матушки Екатерины. На

другой стене чудесный портрет (работы Аргунова) в рост Дмитрия Мамонова в богатом мундире, юного женоподобного красавца, фаворита Екатерины, попавшего в немилость по случаю брака по любви с княжной Щербатовой. Не менее большого размера портрет царицы Елизаветы того времени в раме потухшего золота с орлом. Портрет Шубина — голова императора Павла I в шляпе. Щербатовские портреты большого мастера елизаветинской эпохи. На одном был изображен адмирал на фоне изысканного пейзажа моря с флотилией, на другом посол в Мадриде в пышном парике. Не буду перечислять все остальные портреты, густо заполнявшие стены. Большевики, внявшие каким-то нелепым слухам, что владелец запрятал за тяжелыми рамами деньги, жадно стали вырывать картины из рам, сильно их испортив.

Неужели погиб портрет в натуральную величину — музейная ценность — совсем молоденькой Екатерины II, возможно еще невесты, — думается, русского большого мастера, вдохновившегося стилем Ватто. Черные волосы с букетиком цветов, желтое платье, поперек широкая розовая лента, в белой руке веер. Что это была за прелесть, не говоря уже об историческом значении.

Вся мебель была из уцелевшего от московского пожара дома Ростопчина, приобретенного моей бабкой. Она была из черного дерева с позолотой. Особенно я любовался ножками столов, украшенных позолоченными апликами с мотивами из басен Лафонтена.

В моей воображаемой теперь прогулке по моему

жилищу я раздвигаю высокую темную шелковую портьеру гостиной, за ней низкую, из белого, тяжелого матового шелка — белую, так как вся смежная комната, будуар жены, белая с золотом, светлая, радостная, словно некое «аллегро» после «маэстозо» большой гостиной. Над этой почти квадратной, весьма утонченной по разработке комнатой наша компания — Таманов, Лансере и я — особенно потрудились. Она была своего рода собранием серии очаровательных по тону и орнаментам стилизованных стеблей, букетов, урн и камей, обюссонов екатерининской эпохи. Из какого дворца, ограбленного или разрушенного некими вандалами или модернизированного безвкусным наследником, попали они ко мне, не зная, что после воздаяния им должных почестей, на стенах моего дома, их ждет, и в скором времени, та же участь? Часть из них была большого размера, другие были узкие, что требовало для вправки в стены этих панно довольно сложной их архитектурной обработки.

Их окаймляли орнаментальные тонкие золоченые обрамления, сложный широкий золоченый орнамент из старого золота по белому (копия орнамента Трианона) окаймлял стену — по панели один, другой по фризу. Из пышного, позолоченного венчика на потолке свисала небольшая старинная хрустальная люстра, одна из самых сказочных по затее, которые я когда-либо видел.

Мебель «обюссон» в этой комнатке вторит в унисон с «обюссонами» панно на стенах и в свою очередь ковер «обюссон» подхватывает мотивы стен и мебели, с полувыцветшими сюжетами маркиз и пас-

тушек. Легкие столики со старой позолотой, со стильным фарфором, бюстом Екатерины II, императорского завода — бисквит, интимным и редким, маленького размера.

Но был еще один предмет, которому «посвящена» была эта изысканная по стилю комната: это был камин из желто-розоватого мрамора, очевидно когда-то украшавший обстановку первоклассного дворца. Нахождение случайное подобного сокровища искусства дает, думается, лишь слабое представление о том, что выброшено ныне на рынок в разграбленной России. Что это была за прелесть! Только ювелир мог исполнить подобные тончайшие орнаменты из золоченной сквозь огонь бронзы, которая со своей филигранной чеканкой выделялись на теплом фоне мрамора. Золотисто-желтый, с черными камеями сервиз Веджвуда, очень редкий, как я узнал в Париже на выставке веджвудских изделий (в России антиквары плохо разбирались), на камине красиво с ним гармонировал. Группы бисквита — амуры (императорского завода), отражающиеся в старинном зеркале, придавали какую-то веселую улыбку этой комнате, и без того столь радостной, обычно залитой солнцем.

Стеклянная дверь открывалась из этой екатерининского стиля комнаты в облюбованную Тамановым круглую библиотеку-ротонду. Над ней, рассчитанной всецело на архитектурную обработку, имевшей быть почти пустой, он особенно потрудился. Вся белая (под белый полированный мрамор), она напоминала некий античный храм с ее высоким куполом. Сокращающиеся в масштабе кессоны с розасами прида-

вали куполу особенную глубину и стройность. Своим скульптурным карнизом он упирался на восемь белых стройных колонн, между которыми за медной решеткой весело пестрели и золотились переплеты книг во вправленных в стены полукруглых, как и они, шкапах.

Любовь к камероновскому стилю Таманова в этой комнате ярко сказалась. Легкая, стройная, в силу безошибочно угаданных пропорций, она не требовала никакой меблировки. Заполнение мебелью могло бы лишь нарушить ее архитектурную «девственность», да и, как книгохранилище, она ее не требовала (в ней были собраны все художественные издания и наиболее редкие книги). В центре круглый стол, покрытый старинной шелковой тяжелой скатертью вишневого цвета, восемь легких стульчиков в стиле Директории, цвета слоновой кости с зелено-черным орнаментом, простой стеклянный фонарь-колокол, свисающий с купола — ничего другого, ни одного предмета. Из четырех стеклянных дверей между колоннами одна выходила на лоджию, другая в зимний сад, виднеющийся издали, в глубине анфилады, им кончающейся, а с другой стороны биллиардной, уже упомянутой. Это была анфилада, тянущаяся во всю длину дома по фасаду.

«Здорово вышло!» — говорил Таманов с улыбкой законного самодовольства, смотря на эту ротонду. А как любовался ею А. Бенуа, с которым мы запросто в ней ужинали. Так все полюбили эту белую красивую ротонду, с зеленью сада, виднеющейся в двери, и пением птиц, порхающих в вольере в этом зимнем саду, что мы обычно с друзьями там пили чай.

С радостью спешу я в моей воображаемой, призрачной прогулке по комнатам в дальнюю, после всего пройденного, в памяти восстановленного, зеленую глубь этого зимнего сада, некоей стеклянной «обсерватории» — вышки, с ее огромными стеклянными рамами до потолка, в высоту двух этажей. Так манит его зеленая прохладная для глаза гамма, после горячих тонов веселых стен и мебели пройденных комнат. Зеленые матовые крашеные стены, темные группы растений — камелий с красными огоньками цветов — одних камелий, с их благородной синеватой листвой, ни одной «классической» пальмы, ни одного тропического растения, этих обычных и пошлых атрибутов зимних садов и ресторанов; лишь цветы на подоконниках и осенью хризантемы кое-где давали красочные, веселые пятна среди комнаты, а также цветы старого ковра «обюссон», им вторящие. Тяжелый, своеобразный угольный диван со старинной густой позолотой и золоченой вазой — ажурной корзиной со свисающими цветами, обитый старинным шелком с блеклыми букетами и гирляндами зелени, заполнял тяжелой массой большую комнату с соответствующими креслами и стульями. Они красиво выделялись на зелени стен со старинными стенными люстрами, зеркальными, с бронзовым обрамлением. Им соответствовала люстра той же эпохи, с нимфами, фавнами и хрусталем: две золоченые бронзы — круглые барельефы Клодиона, в бронзовых рамах, два единственных украшения стен. Между окон шесть старых мраморных ваз с цветами и большая скульптура на цоколе — спящая античная женская

фигура, копия, мною заказанная с любимой мной скульптуры русского мастера XVIII в. в Академии художеств.

Птицы, верные друзья и спутники, без которых не обходилось ни одно мое жилье, куда бы ни закидывала меня жизнь, чирикали, пели и порхали в большой вольере.

Помню одно незабываемое впечатление. Я раз с Коровиным вошел в зимний сад ночью. Свет не был зажжен, и мне не хотелось зажигать его, так как феерия в окнах была столь сказочна, что мы долго молчали оба, предавшись созерцанию. «Сказка! Сказка!» — шепотом промолвил Коровин. Лунный свет над спящей Москвой, смешанный с отблесками дальних бесчисленных огней, в какой-то глубокой бездне под нами. Эта молитвенная красота нас обоих глубоко взволновала. Лунная соната Бетховена наяву...

Волнительнее всего для меня воскрешать в памяти ту часть нашего жилья, которая в прежнее время носила название моей «половины». У меня была моя «половина», там была сосредоточена, наряду с моей мастерской, вся моя личная жизнь, в комплексе трех комнат, составлявших одно органическое целое, если не считать мою работу в мастерской.

На каждом плане, тем более сложном, распределения комнат бывает «неблагодарный кусок», некая обездоленная часть в силу распределения капительных стен дома с их непреложными законами. Такой неблагодарный сектор моего особняка, мною предназначенный для моей «половины», меня подзадорил трудной проблемой разработки, чтобы вышло

удобно и красиво. Таманов, «отдав свою душу» комнатам любимым, сосредоточив на них главное внимание, без интереса относился к этому, частью лишенному света сектору на его плане, и я, желая доказать ему, что я справлюсь с ним один, с надеждой, что выйдет неплохо, взял задачу всецело на себя. Неприглядный по форме, скучный удлиненный квадрат я забрал в чертеже, исполненном акварелью в овальную колоннаду зеленых, под малахит колонн, с фоном стен сапфирного цвета. Черный пол из натурального черного дуба, с черным камином, дополнял строгую гамму наравне с темно-бронзовой статуей, венецианским скульптурным зеркалом темной бронзы; из нее же была фигура Паллады Томира на камине. Мебель павловской эпохи, с фигурами античного стиля, была покрыта ярко зеленой кожей (из Торжка), вторящей зеленой колоннаде. Наряду со старинным китайским фарфором на стене большой пейзаж водопадов Тиволи нашего тонкого мастера Алексеева — подарок бабушки моему деду в память свадебной поездки в Италию, а рядом — ее портрет работы Кипренского. За колоннами этой строгой комнаты горел огнем в смежной галерее огромный холст с бабами Малявина. Темное помещение получило верхний свет, падающий на длинную картинную галерею, с застекленного потолка во всю длину комнаты, для вечернего освещения снабженного электрическими лампочками, скрытыми за стеклами рам. Широкий пролет из картинной галереи достигал одновременно две цели: ровный, приятный, падающий с потолка свет проникал в смежную полутемную комнату и

одновременно раскрывал из нее вид на увешанную картинами стену галереи, сливающейся с ней.

Галерея была устлана старыми персидскими коврами, контрастирующими с черным полом кабинета, горело жаркими красками огромное полотно Малявина «Бабы». Это яркое красное пятно давало разительный эффект издали, из холодной полутени кабинета: две бабы во весь рост, одна в узорчатом платке алого цвета, другая в красном, более глубокого тона; коричневые лица и руки.

Эта картина, наряду с картиной Малявина «Смех», по моему мнению, была и осталась лучшим из того, что дал этот столь неровный, столь сбивчивый и все же весьма талантливый художник. Она меня поразила на выставке «Мира искусства» в Петербурге, где я ее и приобрел. Она являлась подлинным «гвоздем», рядом с ней все казалось блеклым и скучноватым — «беззвучным», ибо звенел этот яркий, радостный холст, как фанфара, что-то было в нем торжествующе-могучее и жаркое, как пламя.

Глядя на этот холст, я тогда уверовал в Малявина и ждал от него многого, но, увы, ошибся в своем прогнозе и был рад, что лучшее, что он сделал, нашло приют в моем собрании. При более близком личном знакомстве с этим человеком, «элементаром», невероятно примитивные его суждения, ограниченность взглядов, полная некультурность вызывала во мне смущение: мог ли он развернуться вширь, вывезет ли один талант? С гривой волос, хитрыми глазами, грубым голосом и лицом, неглупым и выразительным, этот бывший афонский монах, бросивший

монастырь, явно бывший для него неким недоразумением, поражал стихийностью, самобытной мощью заложенного в нем таланта. Малявин со своей мужицкой стихией ворвался, как полевой ветер с запахом ржи, сена и земли, в утонченную, надушенную атмосферу «Мира искусства», с его рафинированными культурными эстетами, и это поразило и даже многих озадачило. Но все то, что являлось отличительным свойством Малявина и что, благодаря некоей интуиции, импульсивности и огромному темпераменту, обуславливало его временный яркий успех, таило в себе и некий приговор, ибо живопись его, во всяком случае, не выдержала отсутствия того, что могло бы обеспечить углубленное развитие его творчества и мастерства, словно замершего на известной точке. Не хватило и вкуса, все более и более ему изменявшего. Расцвеченность, краска все более заменяли «цвет» в живописи Малявина. Сказывался недостаток в смысле понимания колорита и гармонии, столь, увы, часто встречающийся в русской живописи в противоположность французской.

Искусство, творчество всегда преисполнены сюрпризами. Очень утонченные, с мастерским ударом карандаша и нежной, изысканной линией исполненные рисунки баб и мужиков Малявина словно компенсировали грубость его живописи. Трудно было подумать, что они были исполнены той же рукой, которая бравурно, размашистой кистью наносила на холст темпераментные, часто небрежные мазки. Некоторые лучшие рисунки висели в моем собрании; это были рисунки подлинного мастера, проявившего в них и подлинный вкус.

Как бы то ни было, Малявин, с его «ядреным» самобытным искусством, занял в русском искусстве немаловажное место, а за радость, которую мне давал его холст «Бабы», я ему благодарен до сих пор.

Близ от Малявина, целая часть стены галереи была завешана пятнадцатью произведениями Врубеля, мелкими по размеру, но сколь ценными по содержанию. Наряду с «Демоном» и «Жемчужиной», «Головой Христа» (маслом), «Кампанул» и другими вещами «Гамлет и Офелия» (маслом) была одной из самых моих любимых. На серебристом лунном небе тонкий узор черных листьев. Гамлет в черном берете и мантии, с очень значительным лицом, в сидячей позе, и в профиль к нему обращенная Офелия, в темно-сапфировом, с орнаментом, костюме, выделялась силуэтом на фоне лунной ночи. Так и влекло к этим произведениям Врубеля, с ними жилось вместе какой-то особой жизнью, а «жить» с картинами нечто совсем другое, чем просто видеть их у себя на стене, как удачное или знаменитое произведение, зарегистрованное в собрании. Подлинных близких «друзей» среди картин, пусть и вызывающих любование и даже восхищение, бывает столь же мало, как и друзей в жизни, среди многих почтенных и милых знакомых. Такие же «свои друзья» картины бывают и в музеях, к ним всегда тянет и их разыскиваешь, как нечто вам близкое, вам необходимое, после долгой подчас разлуки. Это бывают всегда радостные встречи.

Огромный портрет Шаляпина в роли Демона моего петербургского любимца Головина, висевший у меня, был и одной из самых удачных его работ.

Странно, что такой на редкость талантливый художник, как Головин, всегда меня радовавший своими рисунками, акварелями и композициями для театра, редко радовал своими картинами и портретами. Словно из родной ему стихии он попадал в ему недружелюбную сферу искусства, где он растворялся, впадал в сухость и не давал того, чего хотелось ожидать от его мастерства. Этот портрет Шаляпина был связан по своей концепции с родной для Головина театральной сферой, потому, думается, он ему особенно дался, потому также удачна была и другая имевшаяся у меня картина — эскиз его — фантастический лес ночью, сучья деревьев на фоне лунного неба и на них филины со светящимися глазами. В портрете Шаляпина было много от феерии театральной сцены. Белый свет электричества лучом падал на огромную мощную фигуру, стоящую на горной высоте и опиравшуюся ногой о скалы. Она словно надменно высилась над миром. Словно голова Демона Врубеля, с прядями черных волос и гордым профилем. Весь холст был выдержан в нереальной сиренево-серой гамме, очень благородного тона, фосфоресцирующий свет играл на словно ветром раздуваемых складках мантии. Портрет производил величественное впечатление.

Большая картина Рериха из старого любимого мною периода, когда он писал древнюю Россию без назойливых мистических затей, давала успокоительное впечатление некоего красочного «ларго» на другой стене галереи. Широкая река, серебристой лентой уходящая вдаль, бурая степь тона золотистой охры, небо

с вечерней зарей, золотое, напоминавшее его прекрасную декорацию стана половцев.

Отдельно, на почетном месте, в густой золотой раме, поодаль от всех произведений Сомова, Бакста и прелестной большой гуаши А. Бенуа «Поцелуй», висела картина — большой букет — Сапунова.

Вот художник московский, которому я поверил вполне, и как мне грустно было узнать о его преждевременной смерти, еще совсем молодым и столь много обещавшим (он утонул в Москве-реке). В этой приобретенной мной у него вещи сказались недюжинные дарования живописца Божьей милостью, что у нас было столь редкое явление. У него была широкая радостная кисть и чувство цвета (а не краски, что так важно отличать) и общего глубокого тона. Все это я ценил в этом натюрморте, бумажные цветы нереальных тонов в вазе радовали богатством гаммы на красивом оранжевом фоне.

Верил я в то время и в молодого Сарьяна, прельщавшего меня звучными красками и несомненным вкусом в его картинах (которые я приобрел три или четыре) с восточными пейзажами, с несколько плакатной обобщенностью, ему хорошо дававшейся. Он был не крупный, но талантливый художник, вполне несправедливо потерпевший полную неудачу со своей большой выставкой в Париже.

Были у меня рисунки Григорьева (умершего в 1938 г. во Франции). Странный и сбивчивый был талант этого Григорьева, ныне прославленного в Америке, недооцененного в Париже и вызывавшего недоумение в России. Талант, несомненно, недюжинный

с проблесками даже некоей гениальности. Творчество с провалами и внезапными взлетами, но с несомненным мастерством. Мастерство в его рисунках было очень большое. Искренний или неискренний подход к натуре, деформирующий ее (особливо в портретах, подчас весьма оскорбительных), выработался у него под влиянием современных левых течений, сбивавших некультурного, тревожного и мечущегося москвича Григорьева. При виде его, его чисто русской фигуры, впоследствии несколько американизировавшегося, от этого «молодца» трудно было ожидать столь болезненного, доходящего до визионерства, искусства, тревожащего, интересного, подчас отталкивающего, но всегда талантливого. В этом направлении лучшее и самое значительное, что он сделал, пожалуй, была большая серия акварелей темперой, композиций на тему братьев Карамазовых. Тут есть проникновение не столько в самого Достоевского (хотя автор был в этом смысле сам уверен), сколько в некий мир галлюцинаций, человеческого ужаса с несомненной болезненной гениальностью. Я долго, внимательно их рассматривал в столь же фантастической обстановке, какими были фантазмы Григорьева, мрачного полутемного парижского кафе, куда Григорьев, поздно ночью, принес мне тяжелую папку, желая во что бы то ни стало показать мне эту серию и узнать мое мнение. Эта жуткая обстановка — дождь, ночь, пустое, маленькое, мрачное кафе — врезалась в память неразрывно с впечатлением кошмарных и талантливых композиций.

«Знаете что? — сказал я Григорьеву. — У вас

только Каин во всем, а у Достоевского ведь был и Авель!» Думается, что я верно выразился, формулируя дух этих композиций, лишенных всякого духа благодати, присущего произведениям Достоевского, при всей жути, в них имеющейся. Мне сказали впоследствии, что на Григорьева эти слова произвели «огромное впечатление». Вдумавшись, он и сам признал их справедливость. Умение без обиды выслушать критику было у него хорошей чертой, среди художников довольно редкой. В не меньшей степени все сказанное относится к серии «Русские типы» Григорьева, впрямь оскорбительной для национального русского сознания. Эта серия, в красочных репродукциях, вышла в Америке в роскошнейшем издании, о чем русским можно пожалеть, при всем и так столь часто искаженном представлении о русском народе за границей. За эту серию я впрямь сердился на Григорьева. Все же, как я сказал, все его произведения не лишены были значительности.

Собирая исключительно произведения русских художников, приобретая весьма редко старинные картины, я заплатил все же раз щедрую дань современному французскому искусству, приобретя для своей галереи первоклассную вещь Ренуара, лучшей его эпохи, портрет очаровательной молодой девушки, под названием «la bonne de chez Duval».

Ненавидя живопись Ренуара последней эпохи его творчества, я был большим поклонником его живописи лучшего времени, времени расцвета его пленительного, большого, живописного таланта. Иметь Ренуа-

ра этой эпохи было всегда моей мечтой. И какая прелесть был этот портрет молоденькой кельнерши, в переливчатого цвета черно-синем платье, с белым жемчужным опалового тона передником на зеленовато-серебристом фоне. Как чарующи были трепетные мазки кисти, дававшие русым волосам, нежному лицу, загадочно улыбающемуся, как обычно у Ренуара, с розовыми губами и черными коринками глаз, такое богатство цвета, сдержанно благородного и изысканного. Наряду со столь полярно противоположным этому утонченному произведению искусства холстом Малявина, оно, как и малявинские «Бабы» и «Жемчужина» Врубеля, являлось «гвоздем» собрания, единственным «чужеземным гостем» наряду с хорошим пейзажем, с фигурами Вильяра, но, тем не менее, столь дорогим моему сердцу, что эта утрата является одной из самых чувствительных. В одном издании я увидал репродукцию этой прелестной картины, зарегистрированной в собрании французской живописи в Москве, в доме Щукина, но и слабое утешение, что моя вещь осталась в Москве, скоро исчезло с известием об общем разбазаривании картин в Москве, включая лучшие и ценнейшие произведения иностранных школ щукинского и морозовского собраний.

Тут же, в галерее, на старинных, с точенными из дерева кариатидами, полукруглых комодиках и столах, толпились все мои любимые предметы искусства: собрание стекол Галле, небольшие скульптуры из бронзы любимого мной и лучшего в то время французского скульптора Майоля, китайская старая бронза и

полихромные танагры из греческих раскопок, большая урна того же происхождения. Большой витраж из цветных стекол, исполненный мастером Тиффани по рисунку Брэнтвина, в единственном боковом окне галереи освещал таинственным, переливчатым светом дубовую лестницу, ведущую из галереи в мою мастерскую на седьмом этаже.

Через пролет между зелеными колоннами кабинета я мысленно, с особым душевным волнением, прохожу в небольшую квадратную комнату, включенную в общий комплекс моей половины, в комнату, где сосредоточена была моя интимная личная жизнь с занятиями. Это самая обжитая и интимная комната с ее покрытой светло-коричневой замшей мягкой мебелью, вольтеровскими креслами для задушевной беседы с друзьями и дорогим по воспоминаниям диваном, вывезенным из имения, на котором я ребенком играл и кувыркался в комнате моей матери — старый друг, помолодевший, в его красивой замшевой одежде. Мои друзья в шутку прозвали эту укромную комнату «святое святых», намекая при этом и на собрание древних икон, покрывавших ее стены. Тут же висел и упомянутый выше чудный большой рисунок Врубеля для иконостаса Кирилловского собора в Киеве — Богородица с Младенцем, сокровище — по вине Остроухова и на мое счастье! — не попавшее в Третьяковскую галерею.

Многим я обязан в моем художественном сознании задушевному сожительству с этими чудными древними иконами, вошедшими в мою жизнь.

Все, что мной было высказано и написано, с глу-

боким убеждением, не поколебленным никакой интересной возникшей полемикой, и что послужило темой моих публичных докладов, все, что было мной перечувствовано и передумано в связи с судьбами искусства, — все эти мысли и убеждения созревали тогда в этой комнате с ее дивными старинными иконами. Они мне раскрыли все значение ритма и символа, этих двух руководящих начал, легших в основу всей художественной концепции в иконописи, являющихся духовным ее содержанием в противоположность фабуле, являющейся внешним содержанием, рассказом, пополняющим лишь внутреннее содержание, имеющееся в форме.

На столе против меня всегда стоял мой любимый образ Знамение Божьей Матери, ростовского письма XVI в. Вся композиция его была построена на концентрических кругах, идущих от центра — написанного в середине груди Богородицы с движением рук Младенца Спасителя. Над столом висела большая монументальная икона (о которой я подробно, в связи с ее расчисткой, писал выше) Троицы, псковского письма начала XVI в., приобретенная мной у старообрядца. Крылья трех больших ангелов (охра с ассистом) компоновались на светлом фоне цвета слоновой кости, в правильном волнообразном ритме, чередующемся с ритмом глав ангелов с золотыми венцами, восседавших в красных ризах за столом с византийскими, усыпанными жемчугами чашами, — над сценой жертвоприношения Авраама, с Саррой в пышных одеждах с орнаментом. Притушенный абажуром свет, падающий на письменный стол, еле освещал мерцаю-

шую в полумраке икону; ликов, деталей не было видно, говорил только ритм, во власти которого находился я всегда, который помогал моей мысли и, говоря мне о вечности, целил душу, уже тогда преисполненную мрачных предчувствий.

Длинный коридор со стенами блекло-розового цвета, увешанный сплошь старыми гравюрами, уводил в отдельную часть нашего жилища со спальней и рабочей комнатой моей жены, соединенными большой стеклянной дверью между белыми колоннами. Туда же вела прямо потаенная дверь из картинной галереи. В этой комнате протекала ее личная, никому не известная, кроме меня одного и нескольких посвященных друзей, ее широкая благотворительная деятельность. Она не любила говорить о ней, потому на этих страницах я не хочу приподнимать завесу над этой душевной тайной ее жизни. Всей душой она отдавалась ей, не упуская одновременно управление нашим домом, которым она заведовала.

Была только одна женщина в Москве поистине исключительной души, духовной чистоты и прелести, которая про это знала, с которой жена советовалась и находила ценное для нее покровительство и поддержку. Это была великая княгиня Елизавета Феодоровна. Ее секретарь и наш близкий друг Воля Мекк был связующим звеном и ценным советником.

Что это было за исключительное светлое явление — Елизавета Феодоровна! Всегда двоится в моей памяти ее незабвенный образ. Один ее облик, блестящий и неописуемой красоты, в чудесном бальном

платье, с широкой бриллиантовой цепью на шее и с греческим узлом золотистых волос, связан с воспоминаниями о моих университетских годах и праздничной жизни в то время в старой Москве. Другой ее лик, в белой косынке, в монашеской белой рясе, в учрежденной ею Марфо-Мариинской обители, за Москвой-рекой, когда после пережитой ею трагедии (убийство бомбой ее мужа) она ушла от мира. Там ее часто навещала жена, беседуя и советуясь с ней. Многое у этих двух женщин было общего в их душевном строе (и даже во внешности). Они понимали и любили друг друга.

В спальне я не побоялся сочетать русский московский дух с современной иностранной мебелью из белого клена, притом смешав меблировку (совершенную по удобству и исполнению, как это умеют делать немцы) Бруно Паула, вывезенную из Мюнхена, с креслами того же дерева, исполненными по модели от Бинга из Парижа. Всякое сочетание возможно, если все связано, как и в музыке, общей гармонией и проникнуто некиим общим духом. Такой объединяющий со всем русским дух внесли в спальню старые красочные литографии Москвы по всем стенам, отлично уживающиеся и с веселой мебелью, и с пестреющей на шкафах коллекцией старого русского фарфора Гарднера и Попова.

Из обеих смежных комнат — спальни и комнаты жены — стеклянные двери выходили в полукруглую комнату-веранду с шестью окнами, из которых раскрывался такой вид, какого в Москве я не видал ни

в одном доме. Ширину панорамы дала не только большая высота дома, но и его местоположение на высоком берегу, круто спускавшемся к Москве-реке.

Мы с женой очень редко говорим о прошлом, об утраченном, еще реже говорим о них с другими. Как существует гигиена тела, так в этом отношении необходимо для чувства самосохранения соблюдать и гигиену духа, не стравливать его вредными снадобиями. Но о долгих вечерах на закате солнца, как раз закатывавшегося пред этой застекленной верандой, трудно не вспоминать, каким бы щемящим это воспоминание ни было. Какими поэтичными переживаниями мы обязаны этому укромному уголку на самой окраине нашего московского жилища, казавшемуся неким орлиным гнездом над бездной, так как сам дом находился на окраине города, и за рекой простиралась даль то в золотой, то в голубой дымке. В призрачном обходе моего жилища мне хочется закончить его, восстановив, как поистине сказочное видение, этот вид с открытого, полукруглого балкона, образовавшего плоскую крышу над стеклянной верандой.

Посетитель, не подготовленный к тому, что его ожидает, не мог не испытать сильного волнения, когда из мастерской, с ее холодным светом, он чрез незаметную маленькую дверь выходил на этот балкон. Я уже сказал, как я сам для себя предвкушал это волнение, когда задумал на этом высоком месте план постройки дома и сквозь лабиринт лесов уже предугадывал то, что меня ожидает, когда мечта осуществится. Поистине ошеломляюще действовала сти-

хия лучезарной панорамы, расстилающейся перед глазами. Опьяненные светом и красотой этого вида, вы не могли сразу охватить всю широту горизонта и разнообразие планов пейзажа, для сердца москвича так же волнующего, как вид «Пинчио» для римлянина или вид с Микеланджеловской площади для флорентийца, ибо все обозреваемое было бесконечно дорого этому сердцу, родным, близким и волнующим по историческим воспоминаниям.

У ног Москва-река, делающая изгиб пред самым домом и уходящая сверкающей, вьющейся серебристой лентой к горизонту, сначала перерезающая лабиринт пестреющих крышами Дорогомиловских пригородов и изгибающаяся вдали мягкими заворотами, среди полей и сизых далей лесов. На первом плане крутой берег с березовой рощей, из зелени которой высилась древняя церковка с синими куполами.

Так тоскует глаз москвича, привыкший к веселому переливчатому цвету пестрого «красного» города, при виде тускло-серого, задымленного европейского города! Лишь Италия, с желтой, оранжевой, золотой охрой домов, горящих на солнце, и еще более Севилья (поразительно издали напоминавшая мне Москву) давали мне некую, подобную этой, радость.

На одной половине панорамы расстилалась цепь Воробьевых гор — то зеленая, то синеющая на золотой заре; с другой стороны, в глубине, причудливо громоздились массы города с уходящими в перспективу прорезами бульваров и улиц с еле слышным, словно из дальнего мира доносящимся, грохотом извозчиков и ломовых — даже не грохотом (столь для Москвы

характерным), а приятным, странным потушенным гулом денной жизни, после которой наступала незабываемая величественная тишина ночей.

Все тянуло смотреть в эту даль, любоваться в бинокль подробностями разнообразного пейзажа, где отчетливо были видны поля с нивами, луга, рощи. Ярко осветилась кораллово-розовая колокольня Филей, тень Кутузова витала над этим историческим местом; призрак Наполеона реял над отчетливо обрисовавшейся вдали Поклонной горой, где он ждал «les boyards de Moscou». Все замыкалось синей чертой дальних лесов.

И какая игра света над всем этим величественным пространством! То набегали, клубились тучи, бросая тени на часть пейзажа, в то время как ясно светило солнце на другой. Гром и молния справа, слева лучезарный свет, дальние дожди, как серая завеса, и прорывы лазури, словно не верящей в их приближение, — на другой части небесного свода.

А величественные, червонные закаты и пожары вечерних зорь! Диск солнца опускался за частую, ничем не пересекаемую линию горизонта, прямо пред балконом и окнами дома, — и тогда особенным волшебным цветом сияли воды Москвы-реки, бросая в комнаты свое отражение.

Все, что давал душе моей этот сказочный вид, это пространство, — заставляло меня призадумываться над ныне столь суженными заданиями и темами искусства, сводимого к некоему культу урбанизма, столь модного в Париже, да и в других странах (Утрилло и прочие). Тесные, часто убогие грязные улочки,

дома — всегда дома, — кабаки с невзрачными персонажами, проститутки, столь часто изображаемые. Как все это тесно, безотрадно, серо, подавляюще уныло. «Света, больше света!» — восклицал Гете. Но нет ни шири, ни света в душах ущербных современных художников. «Почему, — воскликнул ищущий света на своей палитре Ренуар, — этот талантливый Утрилло нас всегда заводит в тесные, грязные закоулки, где дышать нельзя?»

Проблема важная, для нашего времени показательная.

Во всем, что мной написано на предыдущих страницах о создании моего жилища, о заботах, сопряженных с его архитектурной внутренней отделкой, многое может быть непонятным, а увлечение им может показаться преувеличенным, если впрямь не некоей прихотью или манией, — тем, кому чуждо подобное захватывающее по интересу творчество и переживания, с ним сопряженные. На самом деле лишь эта страсть, увлечение и любовь и внимательное серьезное отношение к художественной задаче — «к делу», имеет значение.

Я сознательно и с любовью остановился на описании моего жилья не потому только, что оно во мне вызывает дорогие воспоминания, а также потому, что оно со своей красотой является историческим документом эпохи ушедшей России. Не таким ли является после столетий детальное и любовное описание своего изысканного жилья, данное Плинием Младшим, построившим для себя чудную виллу под Римом?.. Какой бесценный документ эпохи! Нередко я о нем думал...

Я столь же всегда был далек от намерения оправдываться, сохраняя свои художественные и идеологические позиции, пред могущими укоризненно или с недоумением относиться к моим увлечениям, всем мной с любовью и с полным сознанием своей правоты созданным, согласно моему пониманию красоты и потребностям служения ей, сколько и далек от сожаления, что, получив должное в этом отношении удовлетворение, это было с затратой труда времени и внимания создано, несмотря на роковую гибель созданного.

Сроки жизни и гибели, как и само время, относительны, и весь мир полон жалкими остатками бывшей красоты, ожидавшей своего смертного часа. Страшно не это, как ни тяжелы минуты горечи, страшно другое, — что все более иссякают источники, могущие порождать красоту и искусство на развалинах прошлого. Исчезает чувство важной ответственности пред красотой и сознание вины пред уродством, как некоем преступлении пред тем, что веками почиталось за серьезное, ответственное и святое дело. Отмирает пиэтет к художественному созданию и любовь, в него вкладываемая, любовь, для которой все важно от мала до велика во всех областях искусства; ибо архитектурная масса, фасад, комната, ее отделка и устройство, композиция цветов и форм, картина, скульптура, роман, мелкая повесть, каждая фраза в них и их построение, стихотворение, музыкальная композиция, ее структура, мелодия и в ней каждая фраза — все это подвержено тем же строгим, непреложным художественным законам ху-

дожественного творчества, в котором ничто не имеет право почитаться маловажным и в котором все основано на любви к творению в его целом и в малейших подробностях.

Меня обычно удручал и подавлял вид музеев, и, наряду с интересом и любопытством, которое естественно вызывает любое собрание исторических и художественных ценностей, я при обходе музейных зал испытывал какое-то особенное чувство тоски и грусти, трудно словами объяснимое.

Могильная атмосфера музеев, даже прекрасно устроенных, связана с тем, что они представляют собой собрание покойников, некий, пусть и священный для человечества, погост. Экспонаты в витринах, тоскливо расставленная мебель, попахивающие нафталином ковры и костюмы, чинно расставленные предметы и, как строй солдат, вазы, подчас в удручающем количестве, кажутся мертвыми и бездушными, будучи оторванными от жизни, от среды, от быта, от эпохи, от храма и дома, и потому являются потерявшими если не смысл существования, то, во всяком случае, основное значение, свою целесообразность и живую душу.

Удручало меня и скопище предметов в общей массе из частных собраний, завещанных умершими владельцами, ими любимых, с толком и с известной идеей собранных и утративших, будучи приобщенными к массе окружающих их экспонатов, духовную связь с вложившим некогда свою душу в любимое свое собрание бывшим собирателем-владельцем. Удручала меня холодная регистрация подобных предме-

тов, для этих собственников бывших не «номером», а неким любимым детищем, хранимым и опекаемым среди других облюбованных, тщательно подобранных вещей, в музеях — либо скученных, либо, что еще за них обиднее, распыленных при часто столь невыгодном для них соседстве, в случайном распределении в силу пространственных соображений. Потому нередко холст или предметы, навевающие одно настроение или требующие известного настроения антуража, оказываются смежными с другими, это настроение перебивающими.

Я отлично сознаю, что на оскорбленное мое чувство за распыленные в музеях предметы из частных собраний ученый представитель музееведения мне мог бы ответить: «Подобные соображения не могут быть учтены при систематизации зал музейных собраний с их законами реорганизации, подбора, развески, которой должен быть подчинен всякий «сентиментальный элемент», потому растворение в общей массе распределенных по соображениям места предметов из частных коллекций является полной необходимостью». Оспаривать подобные доводы, конечно, не приходится, но параллельно с ними я мог бы в ответ высказать следующее. Каждое ценное частное собрание представляет собой «исторический» интерес в иной плоскости, заключая в себе «психологический интерес». Оно выявляет лик собирателя, отражая его индивидуальный, духовный мир, его потребности.

Высказанные здесь мысли, соображения и чувства легли в основу той идеи, с которой я собирался, строя свой дом, завещать его городу Москве. Он

должен был со временем наименоваться: «Городской музей частных собраний». Мне по крайней мере неизвестны музеи, носящие подобное наименование (есть только единичные, указанные мной выше частные собрания, ставшие городскими).

К большой моей радости, идея эта, которой я поделился с некоторыми частными коллекционерами, а также с московским городским головой Гучковым, в порядке конфиденциальном, встретила весьма горячее сочувствие и даже немедленный отклик со стороны первых; трое из них выставили сейчас же свою кандидатуру. Имелись в виду три ценных собрания: фарфора высокого качества, древних икон лучшей эпохи и богатое по составу нумизматическое собрание с библиотекой по этому предмету и хорошими изданиями. Все вышеизложенные аргументы и соображения, опасение завещать собрания в ненадежные руки наследников, разбазаривание и распыление и обусловили столь предусмотрительное и поспешное решение собственников закрепить свою кандидатуру на долгие годы вперед.

Условия для них, как и для всех будущих кандидатов, имеющих в виду будущий музей, были следующие:

Все собрания целиком долженствовали быть помещенными во всей целостности, какими они были в частном доме собственников, в отдельной для каждого более или менее большой (согласно размеру коллекции) ячейке дома-музея, бывшей ранее квартирой в доме. Таким образом, каждое собрание, изолированное от остальных собраний, сохранило бы полно-

стью свой состав, свой первоначальный характер и, как я выразился, «душу» бывшего собственника, в него вложенную, наряду, и по желанию собственника, с другими предметами, картинами, коврами, имеющими ценность и ему принадлежавшими. Библиотека и издания, как полезные источники для справок и изучения, которые у двух упомянутых кандидатов (коллекционеров монет и фарфора) были весьма ценными, были бы тут же, при собрании, в распоряжении посетителя, равно как и рабочий стол для занятий. Портрет или бюст бывшего собственника имелся бы в каждом подобном отдельном помещении музея, гостеприимно приютившем его «детище» — собрание, не рискующее потонуть и раствориться в обычном казенном хранилище.

Само собой разумеется, некое верховное судилище — жюри должно было бы со строгим выбором давать свою санкцию для допущения подобных частных пожертвований городу — в данный музей, предназначенный лишь для самых значительных по составу коллекций, пожертвованных при жизни или по завещанию. С другой стороны, если собрание было бы сочтено заслуживающим помещения в музее и принято, то, если даже те или иные предметы не удовлетворяли бы требованиям строгого вкуса, они не должны были бы быть изъяты из общего пожертвования, что нарушило бы «типичность» собрания и характерность его как памятника эпохи и ее представителей.

План дома с квартирами, выходящими на широкие нарядные лестницы, притом с квартирами, могущими

легко быть внутренне объединенными путем пробивки стен, давал большую амплитуду колебания емкости помещения, и таким образом все комбинации для размещения больших и более мелких собраний были легко осуществимы.

Подобное собрание в одном месте целого ряда отдельных частных коллекций, разумеется, обогащалось бы постепенно с годами, и я имел в виду, что части большого дома, коллекциями не занятые и ожидающие в будущем свою очередь быть приобщенными к музею, со своими квартирами, работали бы на составление капитала, нарастающего с годами и предназначенного для содержания музея до той поры, когда весь дом со всем составом помещений не стал бы музеем.

Мой вышеописанный особняк на вышке дома я предназначал для некоего культурно-художественного центра объединения художников, актеров и литераторов; центра-клуба нового типа, в утонченной художественной обстановке, украшенной теми предметами, которые, за изъятием всего завещанного моей семье как воспоминание, давали бы ему характер художественного частного особняка. Такой культурный центр для собраний членов клуба, для лекций, концертов и бесед, клуба не общедоступного, а для избранных членов, являл бы резкий контраст с обычными уродливыми, скучными, грязными, закуренными помещениями, не могущими дать ни уюта, ни настроения. Большая столовая с колоннами и смежным музыкальным залом вполне могли бы быть подходящими для устройства интимных спектаклей и концертов.

Все это была не мечта, а вполне реально обдуманное и решенное задание, с заранее обдуманными планом и программой, притом горячо приветствуемой хозяевами Москвы и многими сочувствующими, посвященными в нее близкими мне лицами.

Я хоть на этих страницах хотел зафиксировать этот план, программу и мое решение, обратившееся в несбывшуюся мечту, не по моей вине, а по вине суровой трагичной действительности и тех, на совести которых столь много разбитых надежд.

Для новоселия я решил устроить с женой большой московский праздник в нашем отделанном жилище, так сказать, «вернисаж» его. Этому празднику было суждено стать последним московским праздником, потому воспоминания о нем особенно волнующи и просятся на эти страницы. Это не был «пир во время чумы», а «накануне чумы».

На художественном празднике, который хотелось обставить возможно красивее, мне хотелось объединить, и в более широком масштабе, чем на описанном вечере с Плевицкой, не объединявшиеся элементы московского общества, как я сказал уже, никогда, либо редко, друг с другом встречавшиеся. Порознь эти элементы вносили в нашу жизнь каждый свое, пополняя друг друга, и это всегда заставляло меня жалеть, что значение такого взаимного пополнения, необходимого для обогащения социальной жизни, не сознавалось при полной разъединенности, и это во вред друг другу. Отсюда ряд предрассудков, неверных друг о друге представлений, предвзятых мнений,

ложных понятий, некая опасливость, настороженность, на базе незнания, недоверия, и это гораздо более, чем снобизм. Я уже сказал, как, например, полная разъединенность дворянского и купеческого сословия, в то время представляющего такое интересное явление в Москве, была чревата печальными последствиями.

Между тем Москва была так многообразно богата всякими ресурсами, представляла такое интересное сочетание разных противоположностей, разных культур, древней и нарастающей новой, неоформленной; новые, вливавшиеся в жизнь соки давали свежие побеги, если еще и не распустившиеся цветы. Много было несуразного, подчас нелепого, но жизни и жизненности, порывов, нарастания потребностей было много, много и подлинных художественных интересов, талантов и огромных, как в нашем театре, достижений. Где же тут чеховская тоска, нытье, скука, слезливое, безысходное настроение! Если известный, брюзжащий и желчно-раздраженный на всех и на все, слой интеллигенции питался этим настроением и развивал их в своей зловредной среде, то поистине удивительно, что элементы, получающие другое в изобилии от русской жизни, понимающие ее красу и обильное содержание, в силу какого-то гипноза предавались указанному мной расслабляющему вредному настроению Чеховщины, на которое тянуло с жизненного праздника, ценимого москвичами праздника, утонченного и грубоватого, как тянет некоторых к отраве или к тяжелому зрелищу.

Как я уже сказал, это было время некоего Ренес-

санса, и впоследствии сознавать это было донельзя горько. Блестящий театр, разнообразные выставки, книгоиздательства, художественное коллекционерство, несомненно, очищающийся во многом и у многих вкус, научные интересы, лекции, доклады, наряду со столь же интересными, часто блестящими концертами, интерес к русской старине, к отечествоведению, тогда проснувшемуся, — всем этим могла гордиться в те годы Москва, как и страна могла гордиться прогрессом экономической жизни и хозяйства, назло всем озлобленным и недовольным, подкапывающимся под основы государственной жизни.

Я любил уклад жизни старых московских семей нашего милого московского дворянства. Многое в нем было тогда еще «Толстовского», от семьи Ростовых, того, что все более утрачивалось, выветривалось, если не впрямь губилось, и что исчезло безвозвратно. Эта утрата огромная, национальная утрата, и ей в происшедшей смене менее всего приходится гордиться. Все это ныне призрачный мир, и мне любо вызывать эти призраки потонувшего мира, со всем, что в нем было нужного, полезного, духовно высокого, красивого, прежде всего исконно русского, всякому космополитизму и интернационализму полярно противоположного, но и подчас, как я уже сказал, затхлого, косного, неподвижного, закостенелого. Если старинный «стиль» был приятен, и даже художественно ценен, особливо приятен и умилителен теперь для вспоминающих о нем, его заставших и с некоей ностальгией о нем думающих, то все же мне представлялось в то время не только желатель-

ным, но необходимым открыть окно этому миру, чрезмерно замкнутому, на иной его окружающий русский мир, и это особливо для молодого поколения. Этот иной мир, со всем составом людей, приобщенных так или иначе к искусству профессионалов (я уже выше по этому поводу развил мысли об актерах), ценителей, любителей, коллекционеров искусства, артистов сцены, музыкантов, был знаком моему кругу, к которому я принадлежал по рождению, — лишь понаслышке, по выставкам, по сцене, по концертам.

Войдя в этот мир, я мог, как мне казалось, и служить связующим звеном. Подобную роль я считал естественной и предуказанной, но что может из этого выйти, удастся ли несколько затхлую атмосферу жизни одной среды освежить контактом с другой средой и осилить столь ложные представления, имевшиеся у одной по отношению к другой, для общего благополучия и общей пользы, — мне не было ясно. Отчужденность от современных веяний, течений и событий в политике большой части дворянской среды меня пугала, не менее, как злополучное, с другой стороны, увлечение некоторых представителей ее левыми течениями и даже революционным пафосом. Обе крайности странно в противоестественном единении уживались. «Что хотят эти большевики?» — беспомощно спрашивала одна пожилая дама, сидя в своем кресле в уютной гостиной, когда беда уже стучала в ворота.

То же в искусстве, с той разницей, что в этой области увлечения какими-либо новыми, крайними

течениями в дворянской старомосковской среде абсолютно не существовало, но и не существовало вообще ни ясного представления, ни интереса к новым явлениям и достижениям в искусстве, а сами художники большей частью были для нее какими-то дальними, неведомыми людьми. Наследие красоты от предков, если кто-либо был им осчастливлен, удовлетворяло, и из-за неприступных стен частных дворцов и особняков не взиралось обычно на то, что творилось вокруг, — на нужное, живое, новое, что давало и создавало жизнь. В этом было много жалкого и вредного, была задержка в темпе жизни, снижение ее тонуса и, употребляя модный медицинский термин, отсутствие «витаминов». В подобной «отмежеванности», в подобном консерватизме, конечно, не было высокомерия, каким они многим казались, а лишь много недомыслия, подчас растерянного недоумения, скепсиса, страха перед непонятным, неведомым и лени в этом разобраться. Это порождало недружелюбное, саркастическое презрение к целому классу, столь огромные культурные ценности создавшему, среди которого было столько культурных, милых, простых людей, непонятных в силу предрассудков. Молодое же поколение стремилось усвоить многое из того, чего не желало усваивать старшее поколение, но не всегда молодое поколение умело за это взяться.

Я возвращаюсь к этой важной теме, которой уже отчасти коснулся выше, так как предлагаю лишь подробный и, думаю, беспристрастный анализ обстановки, в которой суждено было у нас искусству, с

одной стороны, прозябать и с трудом проникать в жизнь, с другой стороны, пусть не всегда умело и осторожно рваться вперед, ища почвы не русской. Та же обстановка была причиной, подчеркиваю это и повторяю, отчужденности деятелей искусства от верхов общества, что было вредно для тех и других, что также было вполне противоположно положению, занимаемому художниками в ту же эпоху высшего культа искусства и самой личности художника — в эпоху Ренессанса.

Что надо стараться в этом отношении что-то сделать, что-то изменить, повторяю, было мне ясно. Разрешение этой задачи, весьма нелегкое, представлялось интересным, и, конечно, я не делал себе никаких иллюзий, что это могло удаться скоро, хотя я верил в молодое поколение, усматривая весьма счастливые симптомы живого интереса и желания вырваться из удушливой атмосферы, «набраться другого воздуха». С другой стороны, особый стиль, как я сказал, старого поколения разве не давал для искусства, для художников интересный материал, подчас столь живописный и характерный?

Увы, как раз то, на что я рассчитывал — время, — изменило мне: завершилась некая эра и за ее чертой началась иная. После двух первых попыток, мною сделанных, парки истории перерезали нить, и этому плану действия также суждено было остаться мечтой.

На нашем многолюдном вечере «смесь» москвичей была довольно необычная. Московский градоначальник

и актер, блестящий комендант Кремлевского дворца, милейший почтенный старик красавец кн. Маслов-Одоевский, с его породистым лицом, белоснежной бородой, неуклюжий Суриков с его шевелюрой и старинного покроя сюртуком (какой там фрак!), его дочь с мужем, П. Е. Кончаловским, и нарядная г-жа Базилевская, супруга предводителя дворянства, ее дети — талантливый сын, композитор-музыкант, мир актеров и актрис и «ростовские» семьи Трубецких, Голицыных и другие, матери, отцы и дети в строгих, типичных, по-своему нарядных туалетах, отличных по стилю от новомодных платьев именитого купечества, широко представленного. Была и наша старая приятельница М. Н. Муромцева (вдова председателя Думы), умная, живая, забавная, талантливая, в молодости знаменитая певица, прославившаяся своим чудным голосом как первая Татьяна в опере «Евгений Онегин», талантливая артистка — ее дочь М. Венявская, Савва Мамонтов, из своего заточения вновь и с радостью вернувшийся в московское общество, Носовы, Морозовы, Вострякова, Якунчиковы, Ушковы, артистка Книппер, среди всего почти состава Художественного театра, друзья и знакомые художники, приехавший на вечер из Петербурга мой старый мюнхенский друг скульптор барон Рауш-фон-Траубенберг с женой, все наши друзья и наша близкая родня — старая Москва, старики и молодежь.

Весело гремел оркестр, сияли хрусталями люстры, Нарские (подмосковное имение) оранжереи оказались на высоте и к этому вечеру наводнили комнаты — белой сиренью, алыми азалиями и цикламенами, ли-

ловыми, как аметисты, цинерариями, наполнявшими мраморные вазы и сгрупированными пестрыми массами, горевшими жгучими тонами у статуй, колонн и в зимнем саду.

Так ясно вспоминается эта праздничная освещенная амфилада комнат с их портретами, старинной мебелью, нарядной толпой, веселый шум голосов под праздничные звуки оркестра. Казалось, всем было не только весело, но и приятно и интересно с новыми людьми. Разбивались на группы, рассаживались в оживленной беседе по разным углам комнат. Целая группа «недоумевающих» дворян оживленно спорила в картинной галерее у Малявинских «Баб» и пред врубелевскими произведениями с жестикулирующими и что-то им доказывающими художниками. Прелесть живописи Ренуара, Врубель и многое другое им было непонятно, некоторые картины приводили в ужас. Молодежь внимательно присматривалась и горячилась в споре с «отсталым» поколением с не всегда даже почтительными выкриками; многие старались понять, не усваивали многого, требовали пояснений некой для них «арабской азбуки». Наблюдать за этим было мне весьма интересно и забавно. Старик Савва Мамонтов, горячившийся больше любого юноши, со своим бурным темпераментом, сохранившимся до старости, громким басом что-то доказывал изящному, «непосвященному» кн. В. Н. Голицыну (бывшему городским головой), разводившему руками. Тихо и сосредоточенно разглядывались иконы, пред ними споры умолкали, словно они всем по-своему были понятны и словно что-то мешало пред ними спорить.

Оживленные разговоры и споры были прерваны концертным отделением.

Эстрада с роялью возвышалась между парными колоннами в столовой на фоне большого панно Бенуа. С обеих сторон между белым мрамором колонн были вправлены для этого случая зеленые трельяжи в виде ажурных кулис, по ним вились чайные розы как благоуханное заграждение, вторившее желтым тонам обивки мебели и словно выраставшее из старинных мраморных ваз между колоннами.

Талантливый Баржанский своей виолончелью и хороший пианист вызвали гром аплодисментов, когда вдруг, как сказочное видение, среди колонн зала с кулисами из роз появилась на эстраде в золотом платье милая М. Венявская (дочь М. Н. Муромцевой), пение которой, особенно «Lieder» Шумана и старинных французских романсов, исполнявшихся ей с тонким вкусом, я и жена очень ценили; поэтому именно они и были нами включены в программу; мы желали ознакомить публику с этой скромной и отличной артисткой. Ее шумный успех был для нее и для ее матери огромной радостью. После концерта гости вновь рассыпались по гостиным, пока все не объединились за ужином. Длинные столы были усыпаны розами, как нежным ковром, и вновь шуму голосов вторил издали оркестр в глубине амфилады.

Вспоминается, что я, глядя на эту освещенную амфиладу с ее хрустальными люстрами, на красоту туалетов, радостные тона которых перебивали декоративно черно-белые пятна фраков и мундиры с золотом, глядя на этот праздник для глаз, думал о

декоративных нарядных композициях Веронезе и Тьеполо. Почему в нашу эпоху, по-своему не менее нарядную, не находятся мастера, воспевающие красоту современных банкетов и торжеств — веселия жизни, почему у нас искусство такое хмурое, либо исключительно народное? Причина этого, думается, более глубокая, чем только «боязнь не справиться» с подобной задачей, настолько заманчивой.

Неожиданно после веселого пиршества актер Художественного театра Качалов, любимец москвичей, опершись о колонну, по собственной инициативе и с милым вниманием к хозяевам, с большим подъемом и мастерством продекламировал монолог из Пушкина; овациям и бисам не было конца, пока под звуки увлекательного вальса стар и млад не пустились в пляс, длившийся до утра.

Так сказочно сливался свет зари с огнем люстр, пока первые лучи не затмили вечернего света. Потухло электричество, и, хотя уже водворилась в комнатах та особая элегия, которая чувствуется после отшумевшего праздника и бала, все еще кружились отдельные пары особенно загулявших наших артистов и близких друзей. «Не хочется уходить, так весело, а солнце в окне, что за красота!» — воскликнула со своей особой обаятельной улыбкой артистка Книппер и вновь пустилась в пляс. Такая она была веселая в тот вечер, не подозревая, что судьба готовит ей скоро тяжкий удар, кончину ее мужа Чехова.

Стало уже совсем светло, и в окнах поблескивала Москва-река, когда разъехались последние гости.

Это был последний праздник в Москве, некий бра-

вурный аккорд, закончивший собой целую эру московской жизни, а быть может, это могло бы быть и вступительной фазой для новой видоизмененной общественной ее жизни, но это оказалось фразой, не только «неоконченной», но и не прозвучавшей ее симфонии. Грозные звуки войны ее заменили.

Со столькими знакомыми и близкими я тогда простился навсегда!

ГЛАВА XII

Над Москвой, над всей Россией, над всем миром нависла и бурно разразилась гроза.

Как ни сокрушительна и ни страшна война, но нельзя отрицать, что с ней все же связано обычно много высоких духовных переживаний и незабываемых моментов восторженного подъема. Такой патриотический подъем был и в России в момент объявления войны, и блестящие первые успехи открывали великие радостные для национальной гордости перспективы. Впоследствии и неудачи не смогли сломить веру в конечную победу, и этой верой жила вся страна, кроме тех, которые на неудаче основывали свои темные разрушительные планы, всемерно стараясь использовать для своих видов и для подрыва авторитета власти каждый случай.

Война сломала всю мою внутреннюю жизнь. Первоначально испытываемый подъем сменился чувством смертельного ужаса. Она представлялась мне неким концом мира. Чувства двоились. С одной стороны, я, применяя замечательные слова Послания Ап. Павла

(«К римлянам», IV.18), «сверх надежды поверил с надеждой» в победу России и считал, конечно, начатое дело долженствующим быть доведенным до победного конца, а в подобном конце нельзя было не усматривать великие для России перспективы. С другой стороны, совершающееся мне представлялось не допустимым ни с какой точки зрения концом христианской эры и культуры и все же допущенным, состоявшимся, в силу инерции разрастающимся в мировую трагедию. Моя полная уверенность в том, что иссякнувшие в современном человечестве, в связи со столь многими глубокими причинами, творческие художественные силы никогда не смогут дать на развалинах сколько-нибудь достойную замену всего погубленного, повергала меня, пред лицом этого апокалиптического явления, в безысходный пессимизм, в некое эсхатологическое настроение.

В качестве единственного сына покойного отца я не был мобилизован и вряд ли по состоянию сердца мог бы подлежать призыву даже при углубленной мобилизации. Как воин, я и не был бы пригоден, но я вполне сознавал, что мог быть полезен в другом отношении, и потому я предложил свои услуги Красному Кресту и был немедленно выбран членом Комиссии Красного Креста при Московской губернской управе, развивавшей широкую деятельность по организации лазаретов в губернии.

В качестве члена этой комиссии я, наряду с деятельностью по лазаретам, и организовал фургонный сбор для помощи семьям призванных.

В силу того, что мое подмосковное имение нахо-

дилось в одной версте от станции Нара (Московско-Киевской ж. д.) на пути следования поездов с ранеными прямо с фронта и что по соседству был огромный фабричный центр Цинделевской мануфактуры, располагавший большими помещениями для лазаретов и отлично организованной медицинской помощью, моя деятельность протекала в очень кипучем центре. Жена и я вложили всю душу в организацию и своих личных лазаретов, предоставив два дома в усадьбе для раненых и один в лесу, где спешно был выстроен мной поместительный барак для отравленных газами, могущих пользоваться целебным лесным воздухом, которому, к счастью, столь многие были обязаны значительным улучшением. В московском доме половина нашей квартиры была превращена в лазарет для офицеров со светлой большой операционной, где жена работала с хирургами, будучи опытной в медицине (курсы, ею пройденные до свадьбы, ей пригодились).

Нечеловеческие страдания, кашель и кровохарканье отравленных, стоны, вид ран, запах хлороформа, тяжелый смрад лазаретов, раздирающий душу вид несчастных беспризорных детей-беженцев с фронта, для которых мы устроили специальное помещение в деревне, создавали страшную давящую атмосферу. Посильная помощь вместе с тем давала несколько утешительное духовное удовлетворение, а также близкий контакт со всеми страдальцами, контакт, без которого жизнь была бы невыносима, ибо в конце концов вся жизнь, все мысли и все переживания были сосредоточены на войне.

Вспоминались слова моего петербургского товарища Николая Врангеля (брата известного генерала), столь беззаветно преданного изучению искусства и тонкого знатока и критика: «Во время войны искусству нет места, и художники обязаны бросить палитру...» Лазареты и раненые влекли к себе с такой силой, что только среди них, казалось, в то время жизнь и имеет смысл и оправдание. Близость смерти, витавшей вокруг меня, подчас в моем представлении лишала жизнь смысла, вернее, заглушала все то, что составляло для меня ее содержание, иногда же, наоборот, жизнь в моих глазах приобретала особый смысл именно в связи с этими переживаниями, вызывавшими сосредоточенное, возвышенное, религиозное настроение при виде покорности, кроткого смирения и величия духа находящихся между жизнью и смертью. Та и другая сменявшаяся во мне настроенность — одна, дававшая душевную подавленность, другая духовно религиозный подъем, каждая по-своему угрожали выжечь, как раскаленным железом, во мне все, что относилось к искусству, — не только увлечение личной работой, но даже интерес и любовь к искусству. Все, что я любил, что было мной создано, в сравнении с гибелью мировых сокровищ казалось мне донельзя ничтожным.

Этому отходу от искусства не мало способствовал постоянный контакт с моим сотрудником, заведующим лазаретом, дельным, энергичным, на вид колючим, черствым, а на самом деле добрейшим земским врачом Некрасовым. Весь горящий чувством долга и увлеченный огромной работой, он, не покладая рук,

оперировал, лечил, делал повязки, носился от одного лазарета к другому, и при виде его и непосредственной пользы, им оказываемой, мне было даже совестно, что я художник и что моя бесполезная профессия является анахронизмом, а в глазах «полезного» и, конечно, типичного интеллигента Некрасова, разумеется, просто «блажью». Пред ним мне было как-то неловко, не по себе, и меня спасало только сознание, что я вошел в его жизнь и что мы оба, столь разные и чуждые друг другу, товарищески объединились в общем деле, для него обычном, для меня новом.

«Вот я и пропал как художник и со всей моей любовью к искусству. Кончились заботы по постройке, взялся с радостью за работу в моей мастерской, которая сулила мне такие радостные тихие часы работы, но теперь — куда уж тут, после всего этого! И теперь не до этого и потом тоже будет не до этого!» Часто думал я: «Иные масштабы, иные требования, иные времена, все надо сдать в архив...» Я испытывал глубокий душевный кризис.

Но судьба решила иначе.

Мой друг Воля Мекк, столь же сильно, как и я, все ужасы войны переживавший (он служил в Красном Кресте и был прикомандирован к организации имп. Александры Федоровны), меня понимал со свойственной ему сердечной чуткостью. Верил он и в мое искусство и, видимо, в мой вкус. В эту эпоху переживаемого мною мучительного душевного кризиса, огорченный моим пессимизмом, он стремился,

чтобы я ушел, более чем когда-либо, в искусство, вернулся к своей профессии, как только все по части лазаретной службы и организации госпиталей в Нарском районе и московском моем доме будет налажено. Как всякая хорошо слаженная машина, пущенная в ход, лазаретная организация, обставленная надежными кадрами, требовала, конечно, контроля, душевного участия, но уже не требовала, как первоначально, затраты всего времени и всех сил; и это время и эти мои силы Мекк с большим тактом решил использовать для дела, ему порученного правлением Московско-Казанской ж. д.

— Знаешь что, Сережа, — сказал он, зайдя ко мне. — Я хочу сделать тебе очень интересное предложение: правление Московско-Казанской ж. д. решило через меня обратиться к тебе с просьбой взяться за исполнение росписи Казанского вокзала. Не пугайся, если я скажу тебе, что имеется в виду тебе предоставить роспись первого класса, то есть, как видишь, главного зала. Нужно исполнить пять панно с сюжетами и, не скрою, больших размеров, 3 ½ на 2½ саженей каждое, и декорировать плафон. Тебе дается полная свобода для твоей творческой фантазии, в которую я верю. Ты представь проекты, макет и, если они, во что я хочу верить, будут интересны, то с Богом! Обдумай и ответь мне на этой неделе. Теперь распределяются заказы на декоративные работы, и я должен сообщить твой ответ правлению не откладывая.

Конечно, я был немало ошеломлен. Большая ответственность меня пугала, оказанное мне доверие

было мне приятно, и подобная задача не могла не заинтересовать меня. Все предприятие, по-московски широкое и талантливо задуманное, было для меня вообще как нельзя более по сердцу. Пахнуло эпохой Медичи, когда к общественному зданию (интересно было, что именно вокзал — современное общественное здание было решено обратить, при всей утилитарности подобного здания, в художественный памятник) привлекались художественные силы.

Постройка нового огромного вокзала по планам талантливого архитектора Щусева в Москве была тогда подлинным событием и событием во всем художественном мире. Масштаб задания был огромный, и в этом почине, в самой идее было много талантливого, свежего, а на фоне исторических событий чего-то весьма отдохновительного и целебного. В этом предприятии и в неукоснительном проведении широкого плана с художественной идеей, в него вложенной, символизировалась твердая вера, что за Россию не страшно, что победа будет несомненная и что «матушка-Москва» не дрогнет, не испугается и будет жить своей жизнью, как бы ни бушевала буря.

Николай Карлович фон Мекк, председатель Правления Московско-Казанской ж. д. (впоследствии расстрелянный большевиками), был человеком весьма незаурядным. С огромной энергией, огромной работоспособностью, организаторским даром сочеталась в нем талантливая инициатива, свежее дерзновение и несомненный интерес к искусству. Тонкий вкус и чутье его племянника направляли этот интерес в должную сторону, и удачное соединение и сотрудни-

чество обоих, дяди и племянника, обеспечивали интересное разрешение, при большом таланте Щусева, указанной задачи.

Щусев долго работал над проектом вокзала-дворца, меняя его много раз. Задача была очень сложная, так как по идее заказчиков растянутое в длину огромное здание должно было символизировать собой единение России с Азией, то есть символизировать значение железнодорожного пути. Потому оно должно было вобрать в отдельных частях — и в архитектурной разработке, и во внутренней отделке стен — разные стили и притом представлять собой нечто цельное, некий синтез русско-азиатской России. Разработка отдельных стилей Щусеву удалась лучше, чем приведение в единство архитектурных масс, над которыми маячила башня азиатского стиля. В смысле разработки отдельных частей он проявил тонкий вкус, знание и большую находчивость. Как бы то ни было, можно смело утверждать, что такого художественного разрешения трудной проблемы вокзального здания нигде нет и не было, и потому этот вокзал в Москве явился событием и останется как подлинный памятник искусства в эпоху крайнего практицизма и утилитарности.

Как я уже сказал, внутренние декорации должны были быть исполнены также в разных стилях и долженствовали быть поручены художникам, могущим наиболее ярко представить тот или другой стиль в своем творчестве согласно предрасположению и таланту каждого.

Для росписи стен третьего класса, задуманного в

азиатском стиле, был предназначен художник Яковлев. Будучи хорошим рисовальщиком, Яковлев, по мнению фон Мекков, был значительно слабее в чувстве красок. Потому он был на средства правления дороги командирован в Китай, чтобы проникнуться благородным колоритом китайского искусства, его углубленной и радостной гаммой красок. Этой поездке, кончившейся долгим пребыванием в Китае, Яковлев был обязан не только спасением от военной опасности, но и безмятежным благополучным житьем художника вдали от развертывающейся трагедии, что содействовало его дальнейшим успехам в Париже. Китай был использован в связи с изменившимися событиями уже не для московского вокзала, а для Парижской выставки, и командировка московскими Медичи оказала Яковлеву, вывезшему из Китая обильный материал, большую услугу.

Роспись столовой была поручена Александру Бенуа, давшему эскиз некоего триумфального шествия с колесницей, запряженной почему-то быками. Помнится, как я не мог удержаться от смеха, когда в общем малокультурный Щусев стал уверять меня, что белые быки и символизируют «Европу». Эта экскурсия в мифологию («Похищение Европы») была чрезвычайно комична. Два декоративных панно для стен у входных дверей были заказаны Билибину. Я жалел, что обойден был художник Стеллецкий, видимо, не бывший в фаворе у Мекков. Хотя и слабый рисовальщик, он хорошо чувствовал цвет и обладал декоративным талантом. Его лучшее произведение, иллюстрации к «Слову о полку Игореве», это доказали. В

мою бытность членом Совета Третьяковской галереи я выдержал настоящий бой, но мне удалось все же провести на Совете ряд декоративных гуашей этого несколько недооцененного у нас художника.

Обдумав, я с волнением и радостью принял сделанное мне предложение, и, следя за лазаретами, где все было хорошо налажено, я заперся в мастерской на вышке моего дома.

Для меня вставал со всей остротой вопрос, не один раз меня в жизни мучивший, о праве целиком отдаваться искусству, когда столько тревожных переживаний, столько беды, столько властно навязывающих себя обязанностей кругом, о праве полного отхода (кстати, не легко дающегося) от жизни.

Огромный зал, для которого мне предстояло исполнить панно с декоративной сюжетной росписью, представлял собой пятиугольник, крытый куполом пятигранным с первюрами, отделяющими своды, сходящиеся к центру. Зал не имел окон, но двумя широкими пролетами соединился со смежной ему светлой столовой, которую должен был расписать А. Бенуа. Каждое мое панно в верхней части должно было заканчиваться полукругом и должно было иметь, как мне указал Мекк, 3½ саженей в высоту и 2½ — в ширину. Подобного размера холсты (заменяющие фрески), конечно, не могли бы исполняться в моей мастерской, буде мои проекты приняты, но об этом я пока не думал — нужно было сначала выдержать «экзамен», представить проекты в красках и макет всего зала.

Помнится, видение всей композиции мне явилось ночью, и вполне ясно представились мне два панно, третье в моем воображении развилось позже, дня через три. Мне так отчетливо представились композиции и даже вся раскраска, что, я помню, сразу бегло нарисовал панно на листах блока и раскрасил акварелью, чтобы спешно зафиксировать то, что мне представилось.

Мне сразу представились композиции на три темы, по моему мнению, соответствовавшие заданию: город, деревня и промысел, и лишь много позже пришли в голову композиции двух остальных панно, требовавших чисто декоративного разрешения, а не сюжетного.

Мне хотелось дать богатый, радостный, кипящий жизнью торговый город, и вот как мне явился он в воображении: посреди центральный мотив — огромная белая лошадь — тяжеловоз (битюг), на нем черная сбруя и золотые бубны и бляхи на шлее (исполненные червонным золотом). Такие монументальные кони в богатой сбруе мне встречались в торговой части Москвы, и я всегда любовался их мощью и декоративностью. Коня ведет под уздцы рослый мужик (все фигуры должны были быть несколько больше человеческого роста, для монументального эффекта картины) в красной рубахе, в черных сапогах и серо-голубоватых шароварах. Высокий воз занимает середину картины: поклажа — нагроможденные ящики, сколоченные из досок, цвета старой слоновой кости, кое-где серые линии веревок, перевязывающих ящики. Наверху воза — мужик в красной

рубахе со свисающими черными смазными сапогами. Черные декоративные пятна, красные, белые, золото и теплый желтоватый тон поклажи. За фурой — другая, обе в легком сокращении, в три четверти. Вороная лошадь с золотом бубенцов и блях. Поклажа — сизо-коричневые бочки, со ржавыми полосами железных обручей (я заранее радовался этому красивому цвету). Наконец, вдали рыжая лошадь, которой на пустой фуре правит, стоя, вожжами парень в красном. Мне хотелось выдержать всю эту вереницу фур в тонах древних ростовских икон, красные тона и белый конь были навеяны образом Георгия Победоносца.

Вся композиция требовала, конечно, в качестве декоративной стенописи, условной перспективы: будучи насыщена богатым содержанием, она должна была дать впечатление ценного восточного ковра или огромной иконы без сокращения к какой-либо точке схода, без неба и, конечно, без воздушной перспективы. После увлечения импрессионизмом, подобная полярно противоположная ему задача, которую я себе поставил, меня очень интересовала.

На первом плане — две огромные фигуры разносчиков, стилизованных как некие египетские изваяния с поднятыми вверх руками, придерживающими лотки на голове, — у одного с красными яблоками, у другого — с золотыми апельсинами (я всегда любовался этим жестом русских разносчиков, столь пластическим и торжественным в своей монументальной ритмичности). Это были мои любимые, облюбованные мной персонажи в моем городе.

По обе стороны центральной части композиции кипела торговая жизнь. Налево — зеленые крыши лавок базара давали своими разнообразными изломами интересный геометрический орнамент. Парни, девицы, ситцевые юбки, платки с орнаментами, черные пятна картузов и сапог, виднеющиеся под крышами товары давали богатый восточный орнамент с ритмом линий удлиненных стилизованных фигур. В углу сидящий продавец калачей, в бледно-розовой рубахе. На другой стороне вход в трактир с вывеской. В сенях парень в тускло голубой рубахе с серыми мешками на плече, оборачиваясь, давал пластический силуэт. Слева, над базаром, на площади с круглыми серыми булыжниками, врывался по направлению к центру, наискось, желтый фасад торговых рядов, низкий, с черными жерлами аркад и длинной синей вывеской. Большие четкие буквы на ней (надпись на вывеске) давали что-то персидское своей графикой. Справа, за трактиром, высилась на заднем плане высокая розовая масса строящегося дома в лесах. Леса серо-желтоватыми линиями орнаментально перерезывали розовую поверхность. По ним, в разных направлениях, двигались в ритме эпических барельефов чередой каменщики, несущие кирпичи на спине. Во время постройки моего дома меня поразил красотой этот мотив, никем не использованный. Причудливым орнаментом город со своими пестрыми домами, улицами, серо-зеленой рекой с мостами заполнял всю поверхность панно и заканчивался верхней полукруглой его частью густым орнаментом фабрик, цвета розового коралла, с трубами, темными пятнышками окон и сизо-голубым дымом.

Насыщенность, осложненность и пышность задуманной композиции, приведенные в гармонию, повышенная красочность при ритме линии, и исто русский дух, которые мне хотелось дать, мне казались соответствующими заданию и, во всяком случае, меня донельзя увлекали. Исполнение этого мотива в огромном масштабе сулило мне несказанную радость, и при внимательной разработке рисунка, раз красочная гамма уже вся была разрешена, мне не казалось уже столь сложным, хотя я сознавал, что труда предстояло не мало.

Одновременно я занялся работой над композицией проекта второго панно «Деревня», исполняя ее, как и первую, масляными красками. Отрываясь от одного и переходя ко второму, мне казалось, я мог сохранить большую свежесть в процессе работы и самокритику, притупляющуюся обычно при сосредоточенном внимании на одной работе.

Панно «Деревня» должно было изображать жатву хлеба, не той пшеницы или ржи, которая в Московской губ. тянулась узкой полоской среди овса и гречихи, а той, которая на юге разливалась золотым морем до горизонта. Когда шла жатва и к ней приступали (я помню это еще со времен ранней юности, до появления машин) с разных концов одновременно, то получались выкосы, дававшие полю ржи или пшеницы самые различные геометрические формы. Среди золотых стен хлебов получались пустоты, и это образовывало некий орнамент, который я и задумал использовать и стилизовать со своей композицией. До самого верха ее, в условной (иконной) перспективе,

в различных комбинациях громоздились причудливые формы еще не сжатых хлебов, между которыми орнаментально геометрическими формами и изгибами компоновались желтовато-зеленые выкосы (зеленый тон, подтепленный лессировкой желтой сьены). Получился изысканный узор во все полотно (без неба).

Центральным мотивом являлась огромная круглая скирда с легко намеченным орнаментом сложенных снопов. На золотисто-желтой монументальной массе скирды выделялась фигура мужика в красной рубахе, подающего вилами на скирду золотой сноп в той позе и с тем движением рук, которыми я всегда любовался, как скульптурным мотивом. На верхушке скирды нагнувшиеся бабы тянулись к подаваемым снопам; они, в веселого цвета рубахах, казались бумажными розами на пасхальном куличе — это выходило красиво и занятно. Поодаль девки отдыхают, собравшись в кружок на траве (ритм круга, перебивающий ритм прямых линий хлебов). По полю, в дали, разбросаны с наивной убедительностью (столь очаровательной у итальянских примитивов) серые телеги, пасущиеся лошади, мелкие фигуры, дающие красные пятна в золоте полей: две большие фигуры согнутых баб на первом плане, вяжущих снопы (ритм полукруглых линий спин), связанные и поставленные бабками снопы четко выделяются на зеленой траве. Огромная пластическая фигура молодой бабы тоже, как и разносчики в мотиве города, являющаяся некоей египетской скульптурой, которая держит на голове золотой сноп вскинутыми руками. Справа на фоне стены хлебов три женских фигуры на первом плане,

одна в бледно-розовом, другая в красном спят в тех же позах, с закинутой рукой. Третья баба кормит грудью ребенка (ритм вытянутых фигур и ног).

Наконец, на левой стороне панно мой излюбленный и заранее облюбованный мотив, в который хотелось вложить наиболее всего чувства и внимания в разработке. На фоне прямой высокой стены хлебов, как некий ассирийский или египетский барельеф, выступают шесть удлиненных больших фигур (больше человеческого роста) девушек, держащих грабли на плечах. Богатый орнамент ситцевых сарафанов и платков вторит детально разработанному драгоценному орнаменту фона стены. Она представляет собой изысканную комбинацию полевых цветов белых, шапками, на высоких стеблях, васильков, клевера, ромашки, пестреющих, как эмаль на фоне золота, на фоне стеблей злаков; поверху четко разработанные колосья с позолотой червонным золотом зерен и усов колосьев (фактура Сиенской иконописи).

Бронзовые лица, руки и ноги, богатство пестреющего орнамента одежд и детально разработанного фона золотой стены ржи с цветами, игра колосьев, ритм серых граблей, друг с другом переплетающихся, мне казались донельзя интересной задачей, увлекавшей меня еще более мотива города.

Работая над этими проектами, я переживал то особое состояние, которое сопряжено с интенсивной работой мысли, сосредоточенной всецело на творческом задании и делающейся навязчивой, мыслью все поглощающей. На улице, отходя ко сну, пробуждаясь от него, да и во сне грезятся образы, краски,

типы лиц, распределение фигур, вплоть до самых мелких деталей орнаментов рисующегося в воображении столь же четко, как на бумаге. Особое состояние, и мучительное, и опьяненное, подобное тому, когда в мозгу складываются мучающие вас стихотворные рифмы.

Я считал несвоевременной работу по третьей композиции до того, пока два первых проекта не пройдут через жюри. Закончив их, я в тяжелых белых рамах поставил их на мольберте в мастерской и, конечно, с волнением ждал прежде всего, как всегда, строгой оценки Воли Мекка, посредника в заказе. Он пришел смотреть проекты не один, а с художником Нестеровым и поднявшись с ним в мастерскую, просил меня оставить их одних. Я вполне понял мотив этого желания обменяться впечатлениями без присутствия автора. Когда оба спустились ко мне в кабинет с довольными лицами, высказывав свое полное одобрение, это было для меня уже радостным предзнаменованием, что и на жюри правления проекты будут одобрены.

Мекк, как и я тоже, обычно бывал очень строг в суждениях об искусстве, часто был нетерпим и резок, при всей его деликатности, эта резкость, выражающаяся в кратких обрывистых определениях, нередко с иронической усмешкой и острым словцом, а иногда и некая капризность меня в данном случае несколько пугала. Нестерова, которого я тогда еще мало знал, я и впрямь опасался, зная его тяжелый, крутой, часто неприятный нрав. Потому его очаро-

вательная улыбка, освещавшая его строгое, умное лицо, и сияющее удовлетворенное лицо Мекка были для меня столь приятными после минут остро пережитого беспокойства — вдруг не понравится?

Нестеров, как мне сказал потом Мекк, очень заинтересовался «духом» композиций и вложенным в них «чувством» понимавшего поэзию русского крестьянства «истинно русского помещика». Колоритное задание, думается, было более понятно Мекку, так как Нестеров в этом отношении, обладая несомненной духовностью, что я ценил в нем, как колорист был художником не столь одаренным.

Проекты на жюри правления ж. д. были единогласно приняты, о чем мне с радостью сообщил лично ко мне приехавший с поздравлением председатель Н. К. фон Мекк:

— Ну теперь с Богом, ждем третий проект, валяйте скорее, времени на все, увы, не так много, и приступайте к исполнению, дайте макет для общего впечатления и проекты двух декоративных панно для других стен. Надеемся, что и остальное будет столь же интересным.

На исполнение мне было дано два года, что при сложности задачи и больших размерах было, конечно, не много, и нельзя было терять времени.

«Вот я и пропал, как художник, — вспоминались мне сказанные мной самому себе слова, когда грянула война, — и вот вышло все наоборот».

Заказ, донельзя захватывающий по интересу и на тему, мной себе заданную, столь для меня дорогую. Уйти в некую стихию крестьянской жизни, после

лазаретов, отчасти и наряду со всей лазаретной, удручающей душу жизни, — было великим утешением.

Да, поистине, крестьянский мир мы, помещики русские, чувствовали, понимали и знали: знали его красоту и поэзию, его светлые и мрачные стороны и отрадные и плохие свойства этих «плохо воспитанных и плохо дисциплинированных детей», как называла мужиков моя мать. Мы жили всегда близ крестьян, знали их быт, их нравы, их горести, малые и великие, их добродушие и хитрость и через все сетования, жалобы и причитания баб, приносивших нам в деревянных чашках, закутанных платком, яйца и лесную ягоду с разными просьбами или с благодарностью за их исполнение, умели отличать правду от неправды, искренность и притворство.

Напрасно мнила наша пишущая, читающая и мыслящая молодежь в своих прокуренных студенческих комнатах на Бронной, молодежь, свободомыслящая и бурная — «передовая Россия», что она, со своими академическими доктринами и надуманной идеологией, со слезливой ее сентиментальностью, понимала крестьянскую стихию, столь для нее далекую и чуждую. Не знала и не понимала эту «серую скотинку» (пущенное злобное словцо) наша надменная петербургская бюрократия, но понимал ее наш прозорливый и мудрый патриот Столыпин, желавший из нее создать мощную силу и павший жертвой своей прозорливости от руки тех, кто русской мощи боялся.

Но я был художник-помещик, и поверх, или вне, тех или иных оценок и отношений к крестьянству, я

прежде всего чувствовал всю красоту этого мира, с красными рубахами, назло всей серости пейзажа и жизни, пестрыми ситцами, гибкий мягкий стан крестьянских девушек в облегающих его и дающих античные складки сарафанах, их величественный прельстительный облик и поступь — бесшумную, босыми ногами, красоту бронзового загара, скромной гордыни и особых жестов. Я любил тонкий и терпкий запах кумача и ситцевого платка, смешанный с запахом сена, травы и земли, с тем бесподобным, сложным и живительным запахом, о котором так тоскуешь в городах. Быть может, все это и было то, о чем мне грезилось, когда я приступил к работе, и что Нестеров определил как «чувство русского помещика» — это, чувственное, красочное и поэтичное, о чем изнывает сердце в заграничном изгнании. Несмотря на все, в ней совершившееся, на все искажение и изуродование, — хоть в художественной памяти пребывает неизменное все это в своем чарующем, своеобразном облике. И как больно становится при ясном сознании, что лишь в художественной памяти уцелел этот живописный облик, что модное городское платье, короткие юбки, ботинки, кепки и безобразные пиджаки, бритые лица — сменили красную рубаху, сарафан, черные смазные сапоги, окладистые бороды и промасленный пробор, виднеющийся под ситцевым платком!

За третий проект панно «Промысел» я принялся с меньшим увлечением. Но, уйдя в работу, увлекся.

В голове он мне представился вдруг столь ясно, до малейших подробностей, что трудность заключа-

лась не в композиции, а в том, чтобы добиться технически насыщенного глубокого тона, который в связи с созданием было так важно достичь, тем более что вода играла большую роль в композиции. Только рядом лесировок мне удалось добиться того, что хотелось. Мне хотелось дать золотой, богатый аккорд, чтобы панно соответствовало золотистому цвету поля. Панно я задумал следующим образом. Оно изображало плоты на большой реке, светящейся золотом на закате солнца. По золотой зеркальной глади, дающей местами зеленоватые волны, на первом плане большие плоты, сизо-коричневые (удлиненные квадраты), уходящие в условную перспективу. На круглящихся стволах леса плотов на первом плане сидят в серовато-белых рубахах бородатые мужики и хлебают щи из деревянных чашек. Нагнувшаяся баба на огне (красное пятно) что-то варит. На золотом фоне воды, на дальнем плоту, удлиненный силуэт мужика в красном, в позе «русского гондольера», отпихивает шестом плот от моста. Огромные массы тепло-серого тона каменных столбов железнодорожного моста перерезают в условном сокращении золотую гладь реки. Над ними, заполняя верх композиции, железная решетка моста заполняла полукруглый верх панно. Сквозь нее краснеет (красная охра) проходящий за переплетами моста товарный поезд. Большая извивающаяся стилизованная струя дыма серо-зеленовато-голубого цвета вырывается сверху и перерезает местами архитектурные массы каменных столбов, чем избегнута сухость их очертания. Помнится, этот клубящийся широкой лентой дым дал причудли-

вый и удавшийся орнамент. Наконец, как и на двух первых композициях, мой «любимый кусок», исполнение которого я с радостью предвкушал: за мостом невидимый пестрый русский город, опрокинутый в отражении вод реки, что по золотистому ее фону должно было дать изысканно разработанный мотив персидского ковра вдали за мощной массой моста. Весь тон панно должен был быть выдержан в глубокой золотистой гамме.

У каждого художника есть свой духовный водитель-гид, и в истории искусства весьма интересно распознавать своего рода «крестных отцов» разных художников — кто влиял, от кого шел, кем проникся тот или иной, где влияние, где вклад индивидуальности. Разбираясь в самом себе, в процессе указанной работы, мне не трудно было найти подсознательные влияния Византии, Востока, иконописи, Бенеццо Гоццоли, итальянских примитивов, а также нашего Венецианова, отчасти и русского фарфора. Любя добросовестную наивность примитивов, я хотел разработать и уже успел тогда разработать, очень детально и убедительно, траву на первом плане поля, со всеми листочками и цветками.

Третий проект, к моей радости, заслужил полное одобрение жюри и был принят единогласно. Оба первых были на выставке в Москве. «Поле» нравилось публике, помнится, больше «города», и думается, потому, что последний на все же небольшом эскизе проекта не мог дать полного впечатления, которое должен был бы дать в большом размере и в детальной разработке. Получив от правления ж. д. опреде-

ленный заказ, я исполнил из картона макет с вправленными в стенки модели панно в уменьшенном виде, исполненные темперой, а также темперой сделал оба проекта для двух остальных стен и проект росписи потолка, получивший санкцию. Я задумал его как шатер-купол, с богатым орнаментом по фону цвета серо-голубому из стилизованных виноградных лоз, с волютами стеблей (несколько византийского церковного стиля) и листьями цвета золотой охры и крупными малиновыми гроздями ягод.

Роспись двух стен с широкими пролетами в столовую Бенуа мне долгое время не могла ясно представиться. Я набрасывал разные эскизы, меня самого не удовлетворявшие. Орнаментальную разработку нужно было объединить в гармонии с сюжетными композициями других стен; пересыщать новыми сюжетами уже и без того богатую содержанием роспись зала было бы для него слишком большой перегрузкой. Я советовался с Мекком и Щусевым, и им обоим, согласным с этим моим мнением, неясно представлялось, какой тип росписи этих двух стен наиболее мог бы подойти. Вдруг, помнится, ночью меня сразу осенила мысль. Я засел утром за работу и к вечеру заготовил оба проекта небольшого формата сразу, не отрываясь. На другой день я поспешил к Щусеву в его огромную мастерскую при вокзале, где кипела работа и где рисовальщики за столами, как в большой лаборатории, заготовляли все чертежи, или, словно оркестр музыкантов, каждый у своего пюпитра, исполняли свою партию под палочку дирижера-архитектора Щусева, — это было интересное зрелище.

Сосредоточенная работа и большое увлечение создавали особую атмосферу, столь далеко уносившую от войны и лазаретной жизни, где тоже кипела работа. Два мира, две обязанности, два столь разные служения, столь друг другу противоположные; война и искусство — как это странно сочеталось и как странно это уживалось вместе, тем более что к тому времени уже нависала и другая туча; предгрозовой ветер революции уже веял в воздухе, к нескрываемой радости Щусева, бывшего левых убеждений. «Хотел бы, чтобы левее, левее хватили, а то жидко идет», — приговаривал он с улыбочкой. «Вот увидите, не поздоровится», — отвечал я ему. Талантливый художник и донельзя примитивный политический мыслитель, он высказывал неким детским лепетом свои наивные детские убеждения. Менее всех он пострадал от того, до чего довели у нас такого рода убеждения, став персона грата у большевиков, и, надо признать, во спасение города Москвы. В эпоху лихорадочного строительства, перестройки и ломки в Москве, окончательно теряющей свой прежний чарующий облик, Щусев, Жолтовский, Щуко, как талантливые архитекторы с хорошими традициями, со вкусом и подлинным мастерством, среди всего ужаса, творящегося в Белокаменной, в смысле строительства, все же, насколько можно судить, отстаивают благородные принципы классической архитектуры среди увлечений крайним модернизмом.

«Прелестно!» — в один голос воскликнули Щусев и фон Мекк, бывший также в мастерской, в то время когда я принес проекты. «Очень занятно!» Я очень

обрадовался. Роспись двух последних стен я задумал таким образом.

По обе стороны пролетов, на обоих стенах, огромные фигуры, своего рода кариатиды: молодая баба в красной рубахе с закинутой на голову смуглой рукой держит на голове золотой сноп, в опущенной руке серп. Ей соответствовала на другой стороне фигура парня-жнеца в серо-голубой рубахе и лаптях с косой на плече. На другой стороне торговка ситцами и разносчик с лотком. Фигуры на белом (слегка патинированном) фоне; они вкомпонованы в длинные овалы, составленные из стилизированных в барочном стиле жирных стеблей и листьев. Овалы густого синего цвета, какой бывает на русских чайниках, и кое-где горят красные стилизованные маки.

Вся стена оранжевого цвета (кадмий с охрой). По оранжевому полю раскинуты в виде орнаментальных пятен на довольно больших расстояниях друг от друга птицы и предметы из деревенской жизни. Над обеими арками дверей в столовую я задумал расписать огромное полотенце над каждой — одно малиновое, другое синее, с декоративными складками, свисающие полукругом (как в церковной росписи) над арками и с богатым орнаментом на висящих концах. Полотенца и фигуры по обе стороны пролета должны были давать крупные орнаментальные мотивы.

Вскоре после того, что все проекты заслужили одобрение и приняты были к исполнению, началось все то, что является бичом во всей художественной

жизни, — зависть, интриги, злобные подвохи, желание напортить и спихнуть с места с целью его самому занять. Ущемленное самолюбие, недружелюбные враждебные инстинкты и прежде всего и главным образом ревность, во все времена отравлявшая художественную атмосферу и для меня невыносимая. Я отлично понимал, что, получив такой заказ, являющийся, конечно, значительным событием, завистливые и обиженные чувства скажутся и возникнут прежде всего на почве материальной заинтересованности.

И вот, в одно из моих посещений мастерской Щусева, я услышал вдруг от него такое неожиданное заявление: «А я решил изменить пропорции вашего зала». — «Как? — спросил я. — И это после того, что все проекты уже сделаны по точно данным мне вами лично размерам, как я знаю, установленным правлением ж. д.!» — «Ну что ж, срежьте по две фигуры — перекройте, что это вам стоит; архитектура важнее росписи». Эта разыгранная наивность была столь неубедительна, что я сразу почувствовал, в чем дело, заключавшееся в желании отбить у меня охоту и отшить меня после законного ясно предвиденного моего возмущения. Понял это, конечно, и Мекк, которому я сообщил немедленно о неожиданном для меня сюрпризе. Он, конечно, возмутился, но не удивился, так как он был человеком, искушенным горьким опытом.

«Размеры утверждены и изменены не будут, Щусеву будет сказано, что нужно, а ты берись за работу и начинай с Богом». Эти слова меня окончательно успокоили, и Щусев был со мной с той поры несколько сконфуженно любезен. Все вошло в норму.

Я дал распоряжение выстроить немедленно высокую большую мастерскую в подмосковном имении, в саду, близ дока, где бы я мог разместиться с огромными подрамками моих панно, своими размерами очень осложнявшими всю организацию работы, и предвкушал полное уединение в деревне, где я мог бы вполне сосредоточиться.

Роспись стен была в данном случае невозможной по соображениям времени. Прошли те времена, когда месяцами художники расписывали стены фресками. Картины-панно к моменту окончания здания должны были быть вполне готовыми и немедленно вправленными в стены. Но, заменяя собой фрески, понятно, они не могли бы исполняться масляными красками. С другой стороны, чистая темпера, с ее матовой тусклой поверхностью, не могла бы дать силу цвета, которую мотивы, задуманные мной, требовали.

Я узнал, что в Петербургской Академии художеств есть специалист-преподаватель, изучавший особый способ писания темперой с примесью масла, и подобный способ мне казался самым удачным разрешением очень мучившего меня вопроса. Я переехал в Петербург, чтобы брать у него уроки, и составил целый план действий для исполнения картонов-рисунков в Петербурге, вдали от интриг, зависти и нескромного любопытства москвичей. Мой знакомый, очень милый Гауш, имел в Петербурге очень подходящую огромную мастерскую, которой он не пользовался. Я очень был тронут его милым предложением.

Началась особая, очень интенсивная жизнь в Пе-

тербурге. Я брал уроки в Академии утром, а затем весь день до вечера проводил в мастерской Гауша и лишь вечером к обеду возвращался в нанятую женой меблированную квартиру на Моховой.

Изготовление картонов должно было идти быстрым темпом, чтобы на лето с ними уехать в деревню, когда моя мастерская там будет готова. Потому я надумал наладить работу особым образом. Я выбрал в Академии трех учеников старших классов, умеющих рисовать если не талантливо, то дельно, и притом нарочно таких, которые рисовали в совсем различном стиле. Взял я сразу трех натурщиц, позировавших одновременно для персонажей «Поля», с которого мне хотелось начать. Я руководил работой по изготовлению .рисунков, и сам, переходя от одной натуры к другой, зарисовывал все, что было мне нужно. Из материала рисунков с натуры моих трех помощников, весьма различного по характеру, я имел в виду сделать мой рисунок на картоне. Разный характер эскизов позволял мне избежать опасности «попасть в их тон» и позволял мне сохранить свой индивидуальный стиль и вкладываемое в рисунок мое чувство. С другой стороны, быстрое накопление материала очень ускоряло темп работы. Очень расположенный ко мне зять Сурикова П. Кончаловский, горевший от любопытства, был единственный москвич, которому я позволил посетить мое «святое святых», желая избежать интриг. «Ради Бога, — воскликнул он, — не заражайтесь стилем Академии! У вас есть в композиции ваше чувство. Храните его, это важнее всего, а то собьетесь!»

Работа наладилась, спорилась и обещала идти быстро. Создалась очень приятная атмосфера. Помощники были милы и сами увлеклись всем интересным заданием. Вечера, усталый, радостный и удовлетворенный, я проводил с женой в кругу петербургских знакомых и друзей. Все казалось удачно и целесообразно налаженным, и я навсегда сохранил светлую память об этих рабочих петербургских днях. Эрмитаж — по воскресениям, в будни — мастерская.

Живя этой замкнутой жизнью и всецело поглощенный работой, я не то что не подозревал, но в силу некоего инстинкта самосохранения не допускал до себя всего того, что творилось вокруг, отмахиваясь от доносящихся до меня по вечерам в среде петербуржцев слухов о нарастающих грозных событиях. Я просто не хотел допускать мысли, что так хорошо наладившиеся жизнь и работа могут быть нарушены и даже сорванными, а в мастерской, в нашей артели, об этом не говорилось. Обдумывалось, как хорошо должна лечь складка ситцевой рубахи на натурщице, как ей держать руку, но о политике не упоминалось. Но как ни закрывай окна и ни задергивай занавеску, ничего не поможет. Гроза надвигалась, загремел гром, и вспыхнула революция.

Описывать эти трагические, жуткие дни 1917 г. я не буду; картины революции не входят в задачу этих записей.

Но отречение государя явилось для меня душевной катастрофой, и что это была катастрофа, а не спасение для России, я ни минуты не сомневался.

Отречением монарха был вынесен России приговор. Катастрофой это было и для меня самого, так как ужасы революции в столице, кровавые бои и опасность, нам ежеминутно угрожающая, заставили все бросить. Захватив в охапку рисунки и смятый огромный картон для «Поля» (предполагалось скоро уже приступить к картону «Город»), я с женой с огромными трудностями вырвался в Москву.

Вспоминается незабываемый эпизод, которого я уже коснулся, где также до щемящей боли столкнулись две жизни — жизнь искусства и грозная жизнь политическая.

Говоря о художнике Головине, я уже упомянул об его чудесной постановке «Маскарада» Лермонтова, где он выявил свой блестящий талант. Только что я пожал ему руку на прощание, высказав мой восторг, только что умолкли бурные аплодисменты и мы с женой очутились на улице, после такого праздника для глаз, унесшего нас на несколько часов далеко от современности, как наш автомобиль врезался в огромную революционную толпу, густой черной массой залившую Невский. Крики, стрельба, полиция верхом с обнаженными шашками — революционная стихия разбушевалась окончательно и затопляла город. С трудом мы прорвались домой и с не меньшим трудом, неким чудом оказались вечером в вагоне, до отказа переполненном беженцами, спасающимися в Москву.

Моя тихая мастерская, работа, милые товарищи по работе, «Маскарад», революция, свист пуль, треск пулеметов, крик толпы, трупы на улице — все смешалось в мозгу, как в лихорадочном бреду.

В Москве была тишь да гладь, Божья благодать. Москва гордилась своим спокойствием и тем, что первая вспышка беспорядков была подавлена немедленно; она верила в «бескровную революцию», хотя в северной столице кровь уже лилась рекой. «Все уладится, свобода, данная народу, спасет родину, совершился великий сдвиг, и начинается новая светлая эра».

Было и страшно и тяжело в этой атмосфере общего психоза, самообольщения и пагубных иллюзий. Но временно, и все с тем же чувством самосохранения и желанием охранения начатой и столь меня увлекавшей работы, сулившей много радости впереди, я поверил, вернее, хотел во что бы то ни стало верить, что не все кончено и что вдруг наши оптимисты не совсем не правы. Я врал сам себе подсознательно, чувствуя, что они не правы, и все же столь чудовищной мне казалась необходимость все бросить, поставить крест на всем, что мне казалось в то время наиболее для меня важным, что я подверг себя некоему гипнозу. Одна моя мечта была скорее уехать в деревню, где меня ждет уже готовая большая и только что отстроенная мастерская и работа, сулящая мне душевное отдохновение и забвение тяжелых переживаний и дум.

Да и как мог я бросить работу по заказу, так как на «фронте» вокзальных работ ничего не было приостановлено, и все шло своим чередом, потому и я не имел права дезертировать с него. Скорее в Нару, мою дорогую деревню, быть может, все переменится, обойдется — так хотелось в это верить, как верил

Авраам, когда занесенный им над сыном кинжал волей Господней все же был остановлен. Авось и тут нож выпадет из рук — нож, направленный на мою родину.

ГЛАВА XIII

С моей точки зрения, у каждого человека есть святое право любить свою собственность, любить тот маленький кусочек на земном шаре, где осела его семья, где жили его деды, где он родился (в Наре я родился и в моей комнате сохранялось кольцо на потолке, к которому привешана была моя люлька). Этим правом я пользовался в высокой мере в Наре*. Лишение меня этого права, я считал, считаю и буду считать преступным и насилием над непреложным законом историческим и культурным.

При жизни отца в этом родовом имении, перешедшем ко мне в силу преемственности, все шло «по старинке». Родители в нем отдыхали летом, не желая и думать о каких-либо существенных переменах, переделках, перестройках. Все стояло на местах и, как водилось в старомодных усадьбах, помещик жил посреди служб, обступавших дом владельца. Все было скученно, создавалось несуразно, но по какой-то внутренней хозяйственной бытовой логике, без художественного плана. Было мило, уютно, домовито, все

* Нара, она же Фоминское, была местом сражения с Наполеоном, упомянутым в "Войне и мире".

было под рукой. Сарай, амбар, погреб с запасами льда у дома, попахивало близкой конюшней, скрипел колодец, доносились песни из рабочей и по праздникам гармонь. Так все это было умилительно, в зарисовках карандашом на страницах старых альбомов, имевших всегда свойство трогательно передавать с чувством и убедительностью обаятельную сторону примитивной, старой усадебной жизни. Таков был имевшийся у члена нашей семьи альбом с рисунками Соколова, иллюстрирующими всего «Евгения Онегина», включая милую Ларинскую усадьбу.

Я любил традиционность в широком смысле слова, но всегда ненавидел удушливую косность. Соединение традиционности и новаторства не противоестественно, если новизна, имеющая также историческое право за собой, не оскорбляет врывающейся дисгармонической нотой тональность, данную окружением.

Будучи весьма деятельным и решительным «новатором» в переустройстве Нары и отметая все, что не свойственно было моему нутру, моим вкусам и потребностям, я всемерно старался вогнать все мной там предпринятое в русло старинных традиций, по которому текла жизнь в русских усадьбах более повышенного типа, родного русскому сердцу, но более художественного, притом сохраняя бережно все, что было так красиво в парке, и оба дома, выходящие на вековую липовую аллею.

Старинные литографии, гравюры, все, мной виденное при посещении старинных загородных обиталищ петербургских и московских помещиков, меня вдохновляло, да и жил я в то счастливое время,

когда, как я сказал, после злополучной эры безвкусицы, бесстильности 60-х и 70-х годов в России пробудился тонкий вкус и культ всего, что было у нас красивого раньше, столь мало (увы) ценимого. Отличные журналы «Старые годы», «Столица и усадьба» и другие во многом способствовали развитию этого вкуса.

Наслаждение и интерес творческой художественной работой в моей усадьбе и по внутренней отделке и меблировке домов были столь велики, равно как и радостное удовлетворение сделанным, что это меня прикрепило надолго к деревне. Раньше я не мало путешествовал, но этот вошедший в меня «бес» декоративного строительства так меня попутал, что я уже редко пускался в путь, и подчас я впоследствии, когда все было потеряно, с сожалением отвечал на вопросы, почему я не бывал в той или иной стране: «Слишком любил свою деревню и не мог оторваться от своего любимого детища». Таковым новорожденная Нара и стала, но я сильно был наказан за эту любовь.

К моему счастию и для благополучия моей серьезной предпринятой работы по данному мне заказу, я водворился в Нару и в отстроенную новую мастерскую, когда в усадьбе и домах все было уже закончено и ничего меня не отвлекало, и я мог всецело сосредоточиться, уйдя в свою работу.

Когда я спрашиваю себя, какие дни моей жизни были самыми счастливыми, не говоря о детских годах, которые под старость кажутся всегда каким-то потусторонним райским миром, то мне ясно, что эти

дни за работой в тихой мастерской в Нарском саду, после всех пережитых в Петербурге ужасов и прежних разочарований, были самыми счастливыми. Эти незабвенные дни дали мне наибольшую радость и наибольшее удовлетворение, и жил я тогда верой и надеждой в успех, которые меня окрыляли. Мне грезился великий для меня день, когда мои панно водворятся в стенах законченного зала и когда я почувствую нечто похожее на то, что в прежние времена испытывали художники, не выставлявшие только к сезону свои картины в рамках на очередных выставках, а когда они на стенах общественных зданий могли демонстрировать свое творчество. Сознание, что я работаю для Москвы, что эта работа в Москве останется, а не подвержена будет случайностям покупки тем или иным лицом, уносящим к себе свое приобретение, было очень радостное.

Взял я для работы в подмастерья из деревни одного смышленого мальчика, которому я объяснил как растирать краски для темперы; специальную эмульсию для нее (состоящую из яйца, уксуса и масла) я по рецепту моего петербургского преподавателя ежедневно изготавливал сам. Краски, смоченные в воде, заполняли удобные для этой цели старые тяжелые бокалы для шампанского, которые видали у нас в семье иную обстановку и обслуживали иные цели, за семейными патриархальными праздниками. С высокой стремянки я выкрикивал мальчику: «Дай вохру (как он называл охру), дай красную!»

Вторым помощником я взял из Москвы крестьянина-иконника, который помогал мне натягивать на

огромные подрамки холсты и сшивал их. Я грунтовал их потом сам особым раствором (мел, известь, гипс и клей), обеспечивающим приятную полуматовую поверхность живописи. Иконописец прокладывал бу-лавкой контуры рисунков и «припорохом», — похлопывая по дыркам мешочком с порошком угля, переводил контуры на холсты, мною по пунктиру потом детально прорисованные. Его же я имел в виду для позолоты, требующей особого опыта, имевшегося у иконников. Накладывая частички листового золота на «мардан» (от слова mordant), он мякотью черного хлеба (русский способ) нажимом снимал все лишнее, и золото, самые тонкие частички его (как на колосьях ржи) оставались прикрепленными, где требовалось.

До чего же типичен был этот крестьянин-иконописец (вернее, подмастерье иконописцев)! Он повязывал ремешком длинные волоса, как обычно у нас делают столяры. Был он важный, суровый на вид, с окладистой бородой, похожий на апостола, молчаливый, цену он себе знал, относился к делу не только со вниманием, но с самой серьезной сосредоточенностью, понимая всю важность и ответственность художественного труда. Проникшись и моим серьезным отношением, он и относился ко мне не как к «барину», а как к посвященному в служение делу, которое он высоко ценил, уважал и любил и которое в данном случае ему также было дорого. Нравилась ему и тема из нашей русской «жисти». Приступая к работе, он всякий раз осенял себя крестным знамением, а когда я приступил к живописи, то и впрямь помолился об удаче — Бог в помощь!

До чего мне была приятна вся эта атмосфера, создавшаяся в мастерской! Я был погружен в русский мир, и мои два крестьянина-помощника содействовали настроению для работы, в свою очередь с этим миром всецело связанной. Работа шла ходко и дружно.

Начал я с панно «Поле» и одновременно, отдыхая от первого, работал над декоративным панно с двумя фигурами-кариатидами, девушка с золотым снопом ржи на голове, с косарем и с рассыпанными по оранжевому фону веселыми мотивами.

Уже не петербургские натурщики, а подлинные крестьяне моей деревни впоследствии должны были мне позировать для панно «Города».

Утром, в 8 ч., я через березовую рощу, пахнувшую утренней свежестью, где заливались птицы веселым пением, отправлялся в мастерскую. После завтрака работа шла до 5 ч. После чая я уезжал с женой в лес. Как хорошо было там, в любимом вековом хвойном лесу, оберегаемом, как сокровище, от топора* на крутом берегу реки, после трудового дня!

Подобно Иисусу Навину, крикнувшему солнцу: «Остановись!» — я готов был крикнуть, чтобы это время, чтобы чудесное, тогда мною переживаемое время остановилось. Сознание, что я один, что никто мне не мешает и не может помешать, не оторвет от работы, протекающей среди природы, а не в городской атмосфере где-нибудь на вышке душной мастерской, что, вместо назойливых людей, я вижу лес и

---

* Ныне, как я узнал, все леса имения безжалостно и варварски срублены большевиками, включая этот живописный бор у реки.

поля, что можно отойти от всего тяжелого, вдали от меня совершающегося, — какое это было счастье, это своего рода нирвана.

Но вот вошли и помешали жуткие и неожиданные гости!

Как-то раз, работая среди дня, я услышал гул голосов, гул протяжный и странный. Выглянув в окно мастерской, выходившее, во избежание рефлексов, на широкое пространство, я увидал вдали черную толпу, проходившую между венецианскими статуями у въездной аллеи, надвигающуюся сплошной массой от дальних ворот и огибающую как змея широкую поляну, по окружающей ее дороге. Толпа направлялась прямо к главному дому, находившемуся поотдаль от мастерской.

Это были рабочие большой соседней фабрики и наши крестьяне, конечно, не «революционеры», но революционерами ведомые (какие же революционеры были все наши Кондратии, Степаны, Фомы и Иваны!) и на «пьющих их кровушку» натравливаемые.

Было их несколько сот. Я быстро скинул рабочий фартук, оделся и поспешил к дому. В старой липовой аллее пред ним толпа гудела. Мой подмастерье-иконописец выкрикнул: «Господи Иисусе, спаси и сохрани!» и начал креститься.

У порога дома стояла бледная, как полотно, моя жена, хотя не терявшая присутствия духа, но с замиранием сердца ожидавшая, что произойдет при моем появлении. Толпа громко горланила, и ей вторил пронзительный крик испуганных чудесных попугаев «ара», которые вереницей пестрели со своим сказоч-

ным оперением красным, бирюзовым, изумрудным и оранжевым на кольцах, висевших между старыми липами перед домом. Эти слившиеся вместе в трагический унисон звуки навсегда остались в памяти.

Толпа меня обступила. Ничего нельзя было понять, чего она от меня требовала. Скомандовав: «Тихо!», громким голосом я приказал наконец, чтобы «парламентеры» ясно высказали мне, в чем дело. Оказалось, меня обвиняли в том, что я присвоил себе собственность Красного Креста и укрыл все мной присвоенное в погребах. Я потребовал, искусственно смеясь, чтобы меня как «вора» обыскали, чтобы толпа не трогалась и чтобы были посланы люди осмотреть все помещения в усадьбе. Я сразу понял, что это, конечно, предлог для расправы с нами и с усадьбой и что через несколько минут, революционная толпа, попав в глупое положение по возвращении посланных для обыска людей, под другим предлогом начнет наступать на нас, и я не долго ждал, чтобы убедиться в том, что я не ошибаюсь. «Оратор», вскочив на садовую скамью, обратился к толпе уже с определенно революционной зажигательной речью, со всеми известными митинговыми доводами, избитыми фразами о зверском отношении помещиков к крестьянам, о режиме, о «Николае» (царе), о свободе, о земле, «как воздух», принадлежащий всем и пр. Тон его был театрально-повышенный и крайне озлобленный.

Французская пословица говорит, что от трагического до комического один шаг. И смех, спасительный данный человеку смех, спас положение.

Вглядываясь в весьма странную одежду кричащего

во всю глотку оратора, я увидал, что на его черном пиджаке пришиты золотые пуговицы (для большей важности и для отличия от остальных), а на них двуглавый императорский орел — пуговицы, очевидно, были перешиты с университетского мундира.

«Вот кричит всякую ругань на царя, а сам в пуговицах с орлом и короной щеголяет — видно, для важности мундира перешил! — крикнул я. — Смотрите, аль не разглядели? Ну и революционер!»

На эти громкие мои слова послышалось: «И то правда, ну отрывай! Ишь генерал какой!» Вместо революционного гвалта, по толпе прокатился раскатистый громкий хохот. Оратор, сконфуженный, соскочил со скамьи и стушевался в смеющейся толпе. «Ну, а теперь прощайте!» — крикнул я и с женой удалился в дом. Толпа умолкла, кое-кто еще посмеивался, и стала расходиться, видимо сконфуженная, что попалась на столь нелепую провокацию, не найдя краденного мною добра в подвалах и погребах.

Гроза пронеслась и отлегло на душе, но ненадолго. На другой день, в неурочный час, ко мне заявился управляющий, весьма расстроенный, и взволнованным голосом стал убеждать меня, не откладывая ни одного дня, уезжать с женой, что хотя «Бог помиловал вчера, но что вся местность, фабрика и деревни находятся в сильном брожении», что оставаться в Наре для нас представляет грозную опасность и что мешкать нельзя. Тихонов был не паникер, а по природе смельчак, и я не мог ему не поверить.

Жена и я поняли и покорились судьбе.

Стоял чудный осенний день, листья уже золотились и падали на красный песок аллей парка, вспоминается их кисло-пряный запах, который для меня неразрывно связан в памяти с этими последними часами в Наре. Я обошел с женой все дорожки нашего дорогого сада. Закончив прощальный обход его, мы сели в круглой беседке, свидетельнице всей семейной жизни; против нее, как золото, блестела вода вырытого мной канала.

Вечером со щемящей болью в сердце оторвал я с подрамка уже сильно продвинутое и частично законченное панно «Поле», оставив другое и махнув на него рукой. Я скатал холст в длиннейший сверток и распорядился погрузить его на двух связанных в длину телегах и ночью вести в Москву по шоссе на лошадях. Несмотря на все предосторожности, холст был доставлен продранным в трех местах и погиб, да он погиб бы и без того, как и погибло у меня все.

Тому, кто не испытал окончательной разлуки с семейным гнездом и кто не испытывал такого крушения надежд и резкого, грубого, насильственного отрыва от любимой работы, в то время являвшейся целью жизни, тому не понять всего, мной испытанного, когда автомобиль ранним утром увозил меня с женой из Нары в Москву. В Наре все погибло и погибла сама Нара*. С ней погиб и уже начавшийся осуществляться, мною задуманный, в воображении вы-

---

* Проф. Б. П. Ширяев засвидетельствовал, что, будучи в Москве, видел все мои панно, хорошо исполненные (думаю, благодаря вмешательству Грабаря), и что они производят очень внушительное впечатление.

ношенный мною и женой, — проект постройки благотворительно-художественного детского посада у берега реки, рядом с вековым лесом близ усадьбы. «Посад» должен был быть полярно противоположным какому-либо казенному учреждению для сирот и бедных детей Москвы. План, по моим указаниям, был уже подробно разработан Щусевым и весьма художественно исполнен акварелью.

Посад представлял раскиданные среди березок и рябин домики особого русского типа, очень веселой разнообразной окраски, обнесенные низкой белой каменной оградой. Белое центральное здание школы спереди должно было быть украшено мозаикой — группа Христа с детьми — с соответствующим текстом из Евангелия. Надпись большими буквами, уже заранее мною скомпонованная. Планы были уже разработаны, но все потонуло в Лете. Как было горько!

Последующая недолгая жизнь в Москве была преисполнена самыми безотрадными тяжелыми переживаниями. Никогда прежде я не чувствовал, что опустились руки, а в то время они беспомощно опустились. Слишком сильно хватил удар, и, ушибленный событиями, я чувствовал, что цель жизни утрачена. Но то, что, кроме всех утрат и мертвящих душу разочарований, я утрачу и мою родину, — подобная чудовищная мысль мне тогда не могла все же прийти в голову. Искусство, палитру я бросил и остыл к самому искусству, ничего не шло в голову — это было состояние анабиоза.

Мог ли я предполагать когда-либо, что художник

Нестеров сыграет решающую роль в моей жизни и явится моим и моей жены спасителем.

Лишь за последнее время моей московской жизни, незадолго до революции, в связи с моей работой и поселением Нестерова в нашем доме, я с ним сблизился и очень оценил его.

Был он очень сложным человеком, замкнутым, недружелюбным, «неуютным», до болезненности самолюбивым, легко уязвимым и могущим казаться недобрым, даже злым; но в последнее все же как-то не верилось. Как его ни расценивать в смысле художественных качеств, но слишком много в нем было душевного, искреннего, подлинно религиозного, прочувствованного, при всей подчас надуманности, особенно в последних композициях, которые мне были не по душе. Но даже и в них, при всех неприятных сторонах, при некой театральности в том или ином персонаже, было вложено искреннее чувство и любовь — русское чувство и любовь к русскому народу.

В наибольшей степени то и другое проявлялось в пейзажах Нестерова, играющих большую роль в его религиозных композициях. Много было в них подлинной поэзии и проникновения в «душу» русской природы — смиренной, трогательной, с ее березами, осинами, елками. Что особенно было ценно в пейзажах Нестерова и чего у наших пейзажистов не было — это некая претворенность натуры: при убедительно переданных деталях, любовно изученных, пейзаж у него не был протокольным, а словно обвеянным не то сказочной, не то потусторонней мисти-

ческой и исто русской лирикой. Мне казалось, что Нестеров мог бы дать гораздо более подходящий и прочувственный пейзаж для оперы «Град Китеж», чем размашистый пейзаж Коровина и пейзаж в трактовке Васнецова и Билибина.

Наряду с некоторыми последующими неудачами, к которым приходится причислить большую религиозную композицию «Святая Русь», исполненную по заказу вел. кн. Елизаветы Феодоровны для построенного Щусевым храма в ее Марфо-Мариинской обители в Москве, наряду с некоторым сладковатым сентиментализмом, иногда Нестерову присущим, он явил себя как подлинный вдохновенный мастер серьезного и высокого стиля в трех лучших своих произведениях (помещенных в Третьяковской галерее): «Русский странник» — старец с котомкой на фоне большого и прелестного пейзажа, «Св. Сергий» в экстазе, в лесу, с потусторонним молитвенным выражением лица, и в особенности в лучшем вообще его произведении «Видение отроку Варфоломею». Последний холст, будь он исполнен фреской на стене, мог бы занять видное место среди крупных произведений религиозного искусства в храме, а не только быть одним из выдающихся номеров в галерее.

Некоторая недооценка Нестерова, давшего хотя бы только эти три указанных произведения, несомненно, наиболее удачных, и даже резко отрицательное к нему отношение некоторых наших и утонченных художников-критиков Петербурга, а также нового поколения художников, объясняются двумя причинами. Одна из них та, что религиозный пафос

Нестерова ныне, увы, является анахронизмом при отмирании духовности, душевное же в Нестерове недооценивается, или впрямь не замечается при отмирании душевности. То, что вложено в лицо отрока Варфоломея, ныне не по плечу современному художнику, вряд ли и «Надгробный плач» Врубеля может быть воспринят во всем его значении, во всей его глубине.

Другая причина заключалась в живописных дефектах Нестерова (именно в этих трех упомянутых его вещах эти дефекты отсутствуют). Подлинным, утонченным мастером чистой живописи Нестеров, конечно, не был; думается, он и сознавал это, во всяком случае, это задание у него не было на первом плане в его поисках чего-то иного и ныне в искусстве отсутствующего. Неудивительно, что в эпоху, когда лозунгом была «живопись для живописи», когда «как» заменило всецело «что», Нестеров также не мог быть «в моде». Повышенных требований, предъявленных к чистой живописи, фактуре, к цвету и тону, породивших преувеличенный отчасти культ Сезанна и некий культ в наше время натюрмортов, Нестеров, конечно, удовлетворить не мог. Цвет и тон, техника нередко скучноватая, живопись, часто являвшаяся не настоящей живописью, а раскраской, — все это было слабой его стороной. Многие очень красивые эскизы его гуашью и акварелью были интереснее, свежее и с большим вкусом исполнены, чем его большие холсты.

Если это не прощалось Нестерову, то еще менее прощались ему несомненные некоторые его неудачи

и дефекты вкуса в той или иной композиции, за которой не различалось в общей оценке мастера то, что им было дано значительного и впрямь прекрасного.

Быть может, и вернее всего, Нестеров при его чуткости и уме сам чувствовал, что ему не было дано, а часто столь несправедливое отношение к его творчеству он сознавал несомненно. Это объясняло многое в его раздражительном и сложном характере. Он сознавал, думается, что он не дитя и не герой своего времени, и потому был скорее одиноким молчальником, раскрывая свое нутро лишь изредка и весьма немногим, но эти немногие его ценили и любили. Когда подход к нему самому, как к человеку, находился правильный, задушевный и прежде всего искренний, лишенный всякой предвзятости и банальности, сумрачный Нестеров с его странным изменчивым лицом, своеобразным высоким черепом, умными, проницательными светло-серыми глазами становился обаятельным, и обаятельной являлась его улыбка, просветленная, добрая и ласковая.

Таким я и полюбил его и глубоко оценил, оценил ум, чуткость и сердце этого скрытного человека и подлинного художника с его неровностями, странностями и задержками, но с отличным сердцем, русской душой и большим духовным внутренним содержанием. Огромным качеством Нестерова была его абсолютная честность. Ни на какие компромиссы, подлаживания, заискивания неспособная. И так как я знал, что он остался в Москве при большевиках и знал его ненависть к ним, мне было за него всегда

страшно. Но именно эта внушительная честность, а также заслуженное звание мастера его спасли, и в стране, где более ничего не уважается, Нестеров внушил и стяжал к себе уважение.

В начале революции Нестеров мне показал у себя еще недописанную большую композицию масляными красками «Русский царь». «Ох, не вовремя написали это!» — сказал я. — «Да, что ж поделаешь, конечно, не в духе времени», — ответил он с улыбкой. Не знаю, какая судьба постигла эту не слишком удачную, насыщенную персонажами картину — запрятана ли она или уничтожена из понятного чувства самосохранения, но мне известно, что Нестеров перешел окончательно к портретной живописи, бросив композиции, в которых с его честностью он не мог бы пожертвовать всем, что ему дорого, и еще гораздо менее, как столь многие художники в Советской России, подлаживаться под требования начальства, заказывающего, и в большом количестве, картины, прославляющие режим и быт подъяремной России. В портретном искусстве Нестеров преуспевал. Двойной портрет юношей, репродукции которого я видел, мастерски нарисован и, видимо, очень хорош.

К моему большому уважению присоединилось чувство беспредельной благодарности Нестерову, спасшему нас, как я сказал, от грозной опасности.

В душевном состоянии, в котором я находился после бегства из Нары и всего пережитого, я ни на что более не реагировал, и все кругом происходящее содействовало самому мрачному настроению. Жизнь в Москве продолжалась в силу инерции, но

дни текли уныло, однообразно, все вкусы и желания атрофировались, и я искусственно создал для себя полное отрешение от всего и всех, кроме близких членов семьи, столь же, как и я, удрученных.

Через Китайскую стену, которой я себя окружил, перелетали все более тревожные вести, но что можно было делать другого, когда стоящие у дела ничего не смогли сделать и спасать вовремя, как философски покоряться и верить в некое неожиданное спасение положения, придерживаясь ставших знаменитыми русских «авось» и «ничего» (слово, выгравированное на кольце Бисмарка, как русское слово, ему особенно понравившееся); «авось» и «ничего» погубили многих и чуть не погубили и меня с женой. Все бросить на произвол судьбы, все с любовью собранные картины, иконы, художественные предметы, библиотеки, бросить дом в Москве, как была брошена уже вовлеченная в революционный водоворот Нара, — это все казалось чудовищным, и это не могло пройти в сознание как необходимость, чтобы спасти все же главное, как это все ни было мне дорого, — жизнь.

В жизни нужна внезапная решимость, как она нужна для того, чтобы лечь на операционный стол, толчок извне. Операцией в данном случае было бросить все, оторваться от всего, на все поставить крест и ринуться в неизвестность — то, на что не решилась моя семья, жестоко за это поплатившаяся.

Этот толчок дал Нестеров. Зайдя к нам неожиданно вечером, он, проявляя трогательную о нас заботу, притом в бурной форме, стал, топая ногами, кричать мне и жене: «Уезжайте, уезжайте немедлен-

но! Говорю вам, уезжайте! Не теряя ни одного дня, бросьте все, все пропало, начались голодные бунты, всеобщее брожение — будет беда. И вам, с вашим домом, особливо грозит беда, уже несомненная. Вам здесь не место, несдобровать вам, поверьте же, слушайтесь меня!..» Так убедительна была его горячая, трогательная, рассерженная настойчивость, столько было в ней сердечности и дружеской тревоги за нас, что мы до дна ему поверили, прониклись его доводами и его опасениями, и колебаниям более не было места. Мы молниеносно приняли решение и, быстро уложив самое ценное (картины, гобелены, художественные вещи, лучшие книги, бронзу, фарфор), отправили на хранение в подвалы Исторического и Румянцевского музеев согласно любезному предложению их директоров. Мой однофамилец, директор Исторического музея, за это впоследствии чуть не поплатился жизнью — за «укрывательство буржуйной собственности», и все в обоих хранилищах было найдено и разграблено. Кое-какие картины, как я слышал, висят в Третьяковской галерее, другие были разбазарены, как, конечно, и все художественные предметы.

Бросив все остальное, немедленно разграбленное по пришествии большевиков, мы, взяв только самое необходимое, сели в автомобиль и уехали на вокзал, где в окруженном войсками поезде направились в Крым через опасные зоны — «на время», как нам казалось тогда, когда в худшее еще не верилось, но на самом деле, покидая Москву навсегда, а в скором времени, думается теперь, покинув навсегда и Рос-

сию. Через несколько дней после нашего бегства Москва была во власти большевиков.

Уезжая, жена и я осенили крестным знамением наш дом.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

«Золотая рыбка» уплыла на дно морское, и ныне, как старик в Пушкинской сказке, я сижу на берегу и могу звать только ее — вернись! Но тщетно! — я знаю, она не вернется!

По ту сторону — вся моя бывшая жизнь, столь иная, когда-то солнечная, озаренная светлой надеждой на будущее.

На том берегу — моя родина, не только облик свой, но и название свое утратившая, мой родной народ — народ прежний, который я знал — истекающий кровью, вымирающий от голода, униженный, осрамленный, обнищавший, гонимый и истребляемый, и новый народ, явившийся ему на смену, мне чуждый, незнакомый. И сидя одинокий, со спутницей моей жизни, на чужом берегу, не имея возможности ни проплыть это море, держа путь к родине, ни помочь ей, ни жить в ней, как «враг моего народа», предмет ненависти его поработителей, я окидываю взором всю мою жизнь с искусством и в искусстве.

Многое за долгие годы продумано, многое пересмотрено, переоценено, много иллюзий и разочарований изжито, много мечтаний и грез унесено временем.

Казалось бы, разрушено все, но наряду с религией у меня еще осталась твердая база, на которую я опираюсь, — искусство, и все еще жива любовь к нему и не отмирает живой к нему интерес. Они оба, спасительные и животворные, дают смысл и содержание моей жизни, казалось бы того и другого лишенной. Правда, любовь и интерес иные, ничего общего с укладом моей личной жизни не имеющие, лишенные необходимого пафоса для какого-либо созидания, организаторских стимулов, ни к чему более не приложимых, как было на родине.

Московский дом, мое детище, разгромлен, обворован, и газеты подробно описали это расхищение, в котором я, конечно, не мог сомневаться, зная отношение в Советской России ко всему «бывшему» и «бывшим» людям принадлежавшему. Мой дом в полном смысле слова был «храмом искусства», с его отделкой и его художественным содержанием, он был предназначен стать общественным храмом искусства, — а что с ним ныне? Дом в Наро-Фоминском, где я родился и провел столько счастливых лет моей жизни, мной украшенный, художественно преобразованный, как и вся усадьба, уничтожен, и на его месте водружен кинематограф для соседней фабрики. Старые заповедные леса вырублены.

Временно спасенные в момент моего бегства из Москвы в подвалах музеев мои собрания предметов искусства, гобелены, бронза, фарфор, ковры, изысканные, любовно собранные вещи расхищены. Чудная библиотека, годами собранные, художественные редкие издания либо гниют на книжных свалках, никому не нужные, либо скручены на папиросы.

Где картины — не знаю. Некоторые, возможно, в каком-нибудь музее — в каком? Где? Большая часть, несомненно (про картину Ренуара я знаю точно), разбазарены в Америку или в иные страны. Большая картина Малявина, тщетно им самим разыскиваемая в бытность его в Москве, пропала бесследно. О моих работах я и не говорю. А где чудные иконы? Все это сплошные развалины, и все мое собрание — канувшие в Лету ценности...

Развалина ли моя личная жизнь, после утраты всех этих ценностей, прошедшая через горнило испытаний? В одном плане — вполне развалина, в другом, уничтожившись, она преобразилась, проходя через сложный крестный путь, и это, конечно, не только в смысле материальных утрат, утрат без остатка всего мне принадлежавшего. Да. Я любил не только искусство, но, принимая это понятие в широком его значении, любил и красоту жизни и роскошь. Не каюсь, а признаю это и подчеркиваю понятие столь вульгаризированное, столь опороченное в его смысле и значении; оно выращивается в сознании поколениями, с отбором в них людского состава, путем дисциплины мысли и культурных понятий, обусловливающих законное, нужное и в социальном отношении полезное проведение его в жизни, без этого фактора обреченной на удручающую, серую, удушливую обывательщину, на снижение диапазона культуры страны, на обеднение ее облика. Поэтому личную потребность в красивой роскоши, противопоставленной грубой, спесивой и мишурной, выявляющей яркие и обличительные признаки некультурности, я не могу

не только почитать за прихоть, а, наоборот, не могу не считать за важный фактор в единоличной и общественной жизни.

А что сказать о подлых ревнивцах, стремящихся путем воровства и разгрома дорваться до этой роскоши, не будучи в состоянии усвоить и понять благородную природу роскоши, очищенной путем вековой культуры, развившей утонченность вкуса и потребности, роскоши, органически связанной с культом искусства, подлинной красоты, вздымавшей в веках уровень искусства до предельной высоты во всех его отраслях.

Мы видим и знаем по опыту, что дает эта погоня за недоступными благами и ценностями. Мы видим нелепые, уродливые позы и замашки недорослей, мальчишек, взбирающихся по промасленному ярмарочному столбу к его макушке, чтобы сорвать заманчивые гостинцы, барахтающихся, соскальзывающих и падающих: не легко вскарабкаться на ярмарочный столб, не сразу и не легко дается гостинец!

В силу зависти и нелепой, разрушительной идеологии социализма, роскошь, понятие вызвавшее и вызывающее столько негодования, презрения и злобы к бывшему моему сословию, явилась во всем превратном и опорачивающем его представлении одним из важнейших факторов разрушительного беспощадного, революционного процесса; она явилась мишенью, на которую были направлены стрелы бунтовщиков, хулителей и врагов культуры; но она же, презираемая роскошь, для разрушителей, для всех темных и грубых сил, спешащих на смену, является манящей, притягивающей, как некий магнит. Презираемая, ху-

лимая, она является предметом вожделения; будучи предметом утонченнейших потребностей, она же является соблазном для грубой похоти. Да и понимали ли красоту роскоши искажающие, опорачивающие это понятие, оскопленные, жалкие, опустошенные в мыслях и духе люди, невежественные, слепые хулители, для которых слово «красота» недоступно либо презренно, ибо из их мировоззрения изъято. Оно вне поля зрения и сознания, а потому, какое у них право судить о значении и смысле непонятного им понятия! Не столь уже легко оно дается в его положительном и важном своем значении!

Да и понимают ли благонамеренные друзья человечества, обличители, моралисты, равно как и варвары, вандалы, себялюбивые завистники, разрушители, что похоронено под этими развалинами, за которые мир и мы, русские, в частности, обязаны им? А если поймут, не страшно ли им станет, если они даже в этом и не сознаются; не начнут ли они выскребывать из-под обломков черепки, чинить и склеивать эти погибшие ценности, снимать с них копии, подражать и изучать для собственной нужды и пользы, почесывая затылок, перешептываясь, но только не признаваясь вслух — уж очень зазорно говорить о совершенном безобразии!

Да уж не так много и было у нас в России, что разламывать из того, что уцелело с давних времен, чтобы уж так бесцеремонно предаваться ломке, и не так уже много было создано красивого, добротного, художественного вновь, чтобы так бесшабашно расправляться с этим редким и ценным русским добром!

Да и не так уж много было и людей, которые умели это растить, беречь и любить; людей, обогащавших страну и ее украшавших, покровительствующих творческим художественным силам, чтобы так их обижать, оскорблять, поносить, гнать и расстреливать, как самых лютых врагов. Какую жизнь ни строй, все могло бы пригодиться, а такой выращенный веками завод людской снова не скоро вырастишь. Травка взойдет, а цветы ведь не скоро распустятся!

Страшно проснуться от наваждения; ломать легко, чинить трудно, а насаждать, выращивать людей, приспособленных к тому, чтобы делать то, что делали «бывшие люди», — еще труднее. Многие ли из них оправятся от ушиба, залечат раны, вернутся к жизни, не говоря о загубленных. Да и уцелевшие смогут ли вернуться для общего дела, если бы после покаянной их гонители признали их: хватит ли сил и годов жизни? А если признают их, то поймут ли друг друга «бывшие» и «новые» люди? Понимают ли варвары, что значит не только уничтожить богатства и красу страны, но и скинуть со счетов целые поколения, да начать счет по-новому, не прикладывая к этому старого. Цифра к цифре — счет получился бы куда интереснее, круглее и прибыльнее! Строя новое, не полезно ли поглядывать и на старое, вековое, в котором все же кое-что было неплохого, что и вернуть бы хотелось, да и что вовремя могло бы быть использовано.

Пустот жизнь не терпит, но чтобы не заваливать пустоту хламом, нужно потерпеть, осмотреться, ибо спешки жизнь тоже не признает, и все в ней должно идти чинно и по порядку. «Поспешишь — людей

насмешишь», а жизнь шуток не терпит, не терпит опрометчивой спешки и людей скороспелых и мстит за насилие над ней.

Но красоты не уничтожить, какой свалкой ни заваливай луг, а как сгниет, хочешь или не хочешь, а цветы на поле сами вырастут, но все же не скоро, быть может, очень, очень не скоро! Можно залить бетоном известное количество квадратных саженей, но поле широкое не зальешь; можно загородить реку, но вода разольется. Плыть же по ней будет труднее, чем продвигаться по вековому руслу.

Я живу в эпоху, когда со всех концов везут на возах мусор на некую гигантскую свалку. Им заполняется огромное пустое пространство, и он широко раскидывается по полям. В ожидании перегноя, земля обвеяна смрадом, нестерпимо удушливым, и вид этой свалки отвратителен и мерзок!

Потребность бежать, найти девственный луг, бежать туда, куда зловоние не доходит, — ныне преисполняет душу, но для этого нужно бежать далеко и твердо знать, куда держать путь.

Там, где перегной, верю, взойдет когда-нибудь трава — свежая, возможно сочная и густая, и даст цветы.

Но пока смрад нестерпим, лучше запереться в комнате и закрыть окно. Пока бежать не удастся. Это я и делаю.

Стоя, в силу своего возраста и в силу событий, на рубеже двух эпох, я одним ликом обращен к новой, другим к старой, отживающей. Не желая причислить

себя к «отжившим», которые, отмежевываясь принципиально и идейно от всего нового и являясь сами призраками, живут исключительно среди призраков прошлого, я всемерно стараюсь и в новом отделить «пшеничное зерно от плевел» и готов признать всю ценность огромных достижений современности, но меня пугает, более того, преисполняет ужасом и скорбью, не эволюция, не переходный процесс от одних форм жизни, от одной установки культуры к другой, а беспощадная расправа, в порядке грубой ломки уничтожения, выкорчевывания во всех областях, — великого наследия прошлого. Пугает меня и не эволюция в самом человеке, а некое полное его перерождение, перестройка всего его нутра и изменения состава его «сердцевины»; в этом отмечается столь же беспощадная расправа со всем наследием прошлого, как и во внешней жизни, в которую он — этот человек — ввержен, жизни политической, социальной и бытовой, созидаемой либо силами, от него независящими и пред ним ответственными, либо при личном его содействии.

В жизни искусства и в моей жизни с искусством, во всех переживаниях, с последней связанных, подобный смерч произвел огромное опустошение, принесшее с собой столь великие разочарования, что они нередко граничат с отчаянием не только за мою личную жизнь с искусством, но и за судьбу искусства в его интегральном значении, что для меня лично несравненно важнее.

Искусство, растерявшись, утратив все точки опоры, либо гибнет, уже не имея на своих верхах никаких руководящих, значительных сил, либо находится

в неком оцепенении в стадии задержки, либо приспосабливается к диапазону требований и вкусу времени, опорочивая себя высшим грехом — безвкусицей и пошлостью, либо, наконец, вверженное в клоаку, оно взято в оборот темными и развращающими его силами. Все высшие его когда-то ценности взяты под подозрение, если не впрямь дискредитируются, ибо переживаемое время не только отличается огрубелостью, но и горделивой надменностью по отношению ко всему, что им относится к пережиткам старого, укоризненно взирающего на смену, ничего равного по ценности не могущую дать, несмотря на весь пафос новаторства. Стихийное уничтожение старых сокровищ искусства, совпадающее во времени с подобной переоценкой и ломкой, пополняет собой во внешнем плане разрушительное начало, идущее изнутри, из омраченного сознания, и словно вторит ему в общем сокрушительном процессе. Глаз и ухо постепенно привыкают к уродству архитектуры, выставочного хлама, к плебейской или оскорбительной музыке, к пошлости экрана, не говоря об измельчавшей и опошлившейся литературе. Высшая духовная культурная элита, просвещенное меценатство, обеспечивавшие аристократизм искусства, сметены волной истории, выкидывающей из пучины на сушу иные элементы, за редкими исключениями содействующие снижению и опорочиванию искусства и оперирующие с новым составом людским нового уровня понятий, с его измененными требованиями и решениями житейских и социальных проблем, непосредственно влияющими на судьбы и формы искусства.

Казалось бы, что все сказанное человека старой культуры и твердо укоренившихся убеждений могло бы привести к безысходной тоске — мировой тоске, если бы, именно в силу этой, свойственной ему культуры и убеждений, он не чувствовал ту почву под ногами, которая не может поколебаться даже при подобном ее сотрясении.

Чувство подлинной и вечной красоты, всего великого, чем наградило искусство человечество, позволяет жить особой жизнью, вне времени и пространства, в особом и всегда живом контакте с миром, для него не призрачным, а вечно живым, в сожительстве со сродственными, верными, надежными друзьями, в сфере высшего и вечного искусства и высшей человеческой мысли, более того, в некоем таинственном живом общении с их творцами, оживающими в оставленном ими наследии и словно ведущими с обращающимися к ним и к их творению особую проникновенную беседу. Это свойство вживания в мир отошедший и есть одно из особых свойств, которым люди отмирающей культуры ей обязаны, — свойство, ныне убиваемое и вытравливаемое.

Это общение вне времени и пространства, в ином, духовном плане, делающее значение прошлого вечным и умерших живыми, нередко компенсирует столь же великое одиночество, сколько и тяжкий контакт с тем, что является столь отрицательным и неприемлемым в современности.

Признание вечно ценного, нужного и вечно живого в прошлом создает иммунитет и твердую почву, и тогда не страшны все соблазны, все инфекции и яды,

вырабатываемые современностью. Среди «плевел» из долга перед правдой необходимо отличать «пшеничные зерна» даже в искусстве, где они весьма редки, прикрыты мусором, но все же имеются и должны быть отобраны с беспристрастной оценкой и с должным вниманием и признанием. Старая культура обязывает, в оценках, в подходе к явлениям и вещам, не впасть в ошибки современности. Подобный отбор — долг совести.

Указанный мной иммунитет, данный старой культурой, спасает от той новообозначающейся культуры, которая столь поверхностно, с неосторожностью фанатика, порочит старую жизнь и отпетые песни со всей их ценностью, красотой и правдой, в них заключенной, и, не внимая заветам прошлого, пускается в столь опасные, чреватые тяжелыми последствиями эксперименты, безоговорочно следуя директивам сомнительных или впрямь преступных советчиков. Искусство тяжело расплачивается за подобную неосмотрительность.

К нему, в частности, как к важному фактору культуры и в данном случае жертвы ее ложной и губительной установки, словно обращены слова: «Люди, развращенные умом, невежды в вере! Ибо будет время, когда здравого учения принимать не будут, но по своим прихотям будут избирать себе учителей... Они от истины отвратят слух и обратят его к басням. Но ты будь бдителен во всем, переноси скорби... Исполняй служение свое... Обманщики будут преуспевать, вводя в заблуждение и заблуждаясь...» (Послание Апостола Павла к Тимофею, гл. III и II).

Подобной, мной лично почитаемой, единственно правильной позицией я обязан не личным каким-либо заслугам, но той культуре, которая обусловила подобную установку по отношению к прошлому и к современности. Позиция эта имеет особенное значение для сохранения должного равновесия — духовного, умственного и морального, — для тех, кто, как я, судьбой помещены на рубеже двух эпох, двух культур, двух мировоззрений.

Будучи сам художником и прожив всю жизнь с искусством, я, отдав ему много любви, получаю от него, ныне выброшенный судьбой за борт, — высшую благодарность. Она заключается в том, что оно позволяет мне пребывать в таком плане, который отрешен от реального бытия и тяжелых будней жизни. Искусство, поставив меня, в моем художественном сознании, вне пространства и времени, в смысле пространства дает мне в тяжком изгнании на чужбине величайшее и столь многим надоступное утешение в огромной моей личной трагедии. В смысле времени оно, не оторвав меня духовно от всего, чем оно обогатило мою жизнь в прошлом, является живой с ним связью, ибо дорогие, ценные и радостные для меня образы, с ним связанные, ценные впечатления, встречи, переживания и радости, вся красота, меня окружавшая, мне данная и мной созданная, — для меня живы и живут во мне, несмотря на все утраченное, похищенное и погубленное и несмотря на все мое горе и разочарование. Эту непреходящую ценность и дала мне моя жизнь с искусством.

Щербатов С. А.

Щ61 Художник в ушедшей России/ Вступ. статья В. Нехотина; Оформл. серии А. Игитханяна. — М.: XXI век — Согласие, 2000. — 464 с. — (Б-ка русской культуры).

ISBN 5-293-00005-5

Сергей Александрович Щербатов (1875 – 1962) был не просто современником, но одним из создателей Серебряного века русской культуры — художником, организатором выставок, меценатом, книгоиздателем. В своих воспоминаниях, написанных живо и ярко, Щербатов восстанавливает события, ставшие чрезвычайно важными для понимания развития русской изобразительной школы, приводит интересные характеристики многих художников, составивших славу отечественной живописной школы — И. Грабаря, К. Коровина, А. Бенуа, Н. Рериха, М. Врубеля и др. Автор анализирует творчество художников группы «Мир искусства», вспоминает свою работу по организации выставки «Современное искусство».

Для широкого круга читателей.

ББК 63.3(2)5-7

Литературно – художественное издание

Щербатов Сергей Александрович

Художник в ушедшей России

Главный редактор *С. Т. Корнеев*
Оформление художника *А. М. Игитханяна*
Редактор *В. В. Нехотин*
Художественный редактор *Т. В. Иваншина*
Компьютерный набор *Д. С. Григорьянца*
Компьютерная верстка *А. П. Федорова*
Корректоры *В. С. Корнеева, Е. Б. Барановская*

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры
Подписано в печать 03.02.2000. Формат $70\times100\,^{1}/_{32}$. Бумага офсетная.
Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная. Печ. л. 14,5. Тираж 5000 экз.
Заказ № 271.

ЗАО Издательский дом «*XXI* век — Согласие»
ИД № 00244 от 08.10.99 г.
121351, г. Москва, ул. Ивана Франко, д. 16, стр. 1.
E-mail: Mahov99@mail.ru

Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.





ISBN 5-293-00005-5
9 785293 000050